1011

Pal 3:
611

1455

ÜBER DIE

MALEREI DER ALTEN.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER KUNST.

VERANLASST VON B. RODE.

VERFASST VON A. RIEM, PR. ZU BERLIN.

BERLIN, 1787.

BEI FRIEDRICH MAURER.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/uberdiemalereide00riem

SEINER EXCELLENZ

DEM STAATSMINISTER

HERRN

GRAFEN VON HERTZBERG,

RITTER DES SCHWARZEN ADLERORDENS,

&c. &c.

SEINER EXCELLENZ

DEM STAATSMINISTER

HERRN

FREIHERRN VON CARMER,

GROSKANZLER DES KÖNIGREICHS PREUSSEN,

&c. &c.

SEINER EXCELLENZ

DEM STAATSMINISTER

HERRN

FREIHERRN VON HEINITZ,

&c. &c.

WELCHER SICH BEMÜHTE DIE KÜNSTE DEM STAATE NÜTZLICH ZU MACHEN,

WIEDMEN DIESES WERK

DERO

ganz gehorſamſte Diener

B. RODE und A. RIEM.

VORBERICHT.

Die Veranlaſſung zu dieſer Schrift gaben mir häufige Unterredungen mit meinem Freunde B. Rode, welcher von dem ſeeligen Calau mündliche Nachrichten hatte, wie nach ſeiner Meinung die Alten malten. Einige Papiere, deren auſſerordentliche Verwirrung und Weitſchweifigkeit die eigentlichen Ideen des Mannes verſchlangen, waren übrig, aber völlig unbrauchbar. Allmählich erhob ſich bei uns die Idee, einer lineariſchen Behandlung zur Gewiſsheit, beſonders da der Verfaſſer dieſer Schrift, die Stellen der Alten ſorg-

fältig nachſah, die Erklährungen der beſten unter den Neuern damit verglich, und durch dieſe Idee ſo viele Schwierigkeiten gehoben fand, welche ſonſt ſo leicht nicht hinweg zu räumen ſind. Dieſe Ueberzeugung bekam durch den glücklichen Zufall, alle Evidenz deren ſie nur fähig iſt, daſs der Verfaſſer Probeſtücken dieſer Art erhielt, welche alle Zweifel bei dem erſten Anblicke heben. Schade iſt es, daſs die eigene Manier des Kupferſtechens, oder des Radirens, keine wahre Vorſtellung dieſer Stücke erlaubt, ſondern immer die gegenſeitige Wirkung hervorbringt, ſonſt würden wir ſie mitgetheilt haben. Ihr Anblick ſtehet indeſſen einem jeglichen zu Dienſten, welchen die Kunſt vorzüglich intereſſirt, und ich werde ſie mit Vergnügen jeglichem Kenner zeigen. Nicht minder trugen die Urtheile ſachverſtändiger Männer bei, mich zur Herausgabe der Idee einer linearifchen Behandlungsart der Alten bei ihrer Malerei zu beſtimmen. Kloz lobte die eleodoriſche Malerei Calau's in ſeinem Vorberichte zum zweiten Bande der *Abhandlungen zur Geſchichte und Kunſt* des Grafen von Caylus, und zwar mit allem Rechte. Ein anderes ungleich wichtigeres Urtheil über dieſe Malerei findet ſich im ſechſten Bande der *Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften und freyen Künſte* [1]), wo die eleodoriſche, (mit welchem Rechte laſſe ich unentſchieden) der Oelmalerei (einer Meinung, welcher wir ſo ganz noch nicht

---

[1]) Bibl. der ſchön. Wiſſ. und fr. K. 6. B. 2tes St, S. 405. ff.

beiſtimmen, und vielleicht nie beiſtimmen können) vorgezogen wird. Was für einen auſſerordentlichen Beifall die neue Enkauſtik des Grafen von Caylus fand, weiſs jeder Dilettante der Kunſt ſchon. Da nun die Calauische ungleich einfacher und von den Fehlern frei iſt, welche jene des Grafen von Caylus allen Erfahrungen zufolge an ſich hat, ſo glaubten wir ohne Furcht auftreten und dieſen Beitrag zur Geſchichte der Kunſt bekannt machen zu können.

Ich habe in dieſem Werke verſchiedene Fehler Winkelmanns und Caylus zu berichtigen die Gelegenheit ergriffen, nicht in der Meinung ihre Verdienſte, die ſo groſs und entſchieden ſind, herabzuwürdigen und zu verdunkeln; ſondern im Gegentheil um der Geſchichte der Kunſt mehrere Richtigkeit zu geben; welche ſie mancher Urſachen halben von dieſen groſsen Männern nicht erhalten konnte.

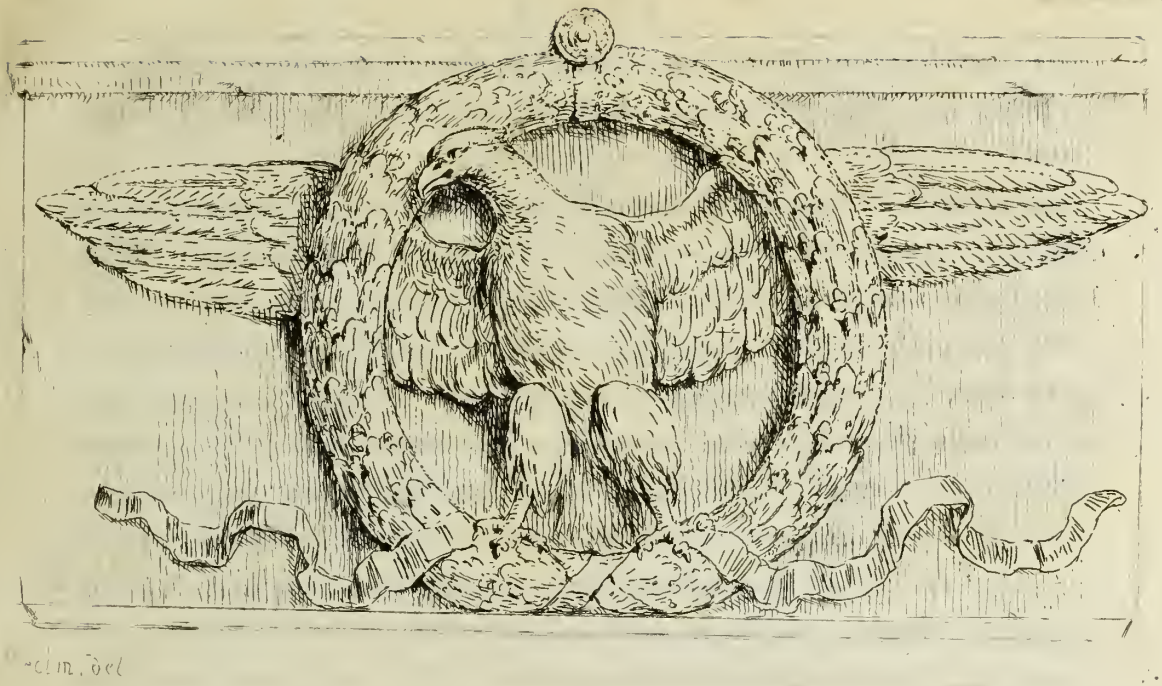
Auch habe ich dieſem Werke einige Zierde durch radirte Vignetten von meinem Freunde, Herrn B. Rode, der einen thätigen Antheil überhaupt an dem Ganzen nahm, und mit praktiſchen Kenntniſſen, die Irrthümer des Dilettanten, wenn er fehlte, berichtigte, zu geben geſucht. Gröſstentheils ſind es Stücke aus dem höchſten Alterthume, denen man ihre Fehler, wie dem dicken Apollo und der neben dem Pferde ſitzenden Venus leicht anſehen wird. Reclam hat ſie von Originalen kopirt, und da ſie unſers Wiſſens noch nie bekannt gemacht ſind, ſo haben wir es zu thun für keine Sünde gehalten. Die letzte Figur iſt von Rode

nach FIAMENGO's Original der SUSANNA gezeichnet. Zwei ſind von SCHLÜTER; einige aus POKOKE und GEORG OGLES *Antiquities explained. Vol. I.* u. a. entlehnt, und von dem Verfaſſer radirt, welchem man die hie und da ſich zeigende Fehler verzeihen wird, weil es die erſten Verſuche deſſelben ſind. Es thut uns leid, ſagen zu *müſſen*, daſs wir dieſe Arbeit, um den jüngſten Sohn CALAU's der Welt nützlich zu machen, wenn er ſich anders unſrer Hülfe nicht unwürdig macht, unternommen haben.

ÜBER

DIE MAHLEREY

DER ALTEN.



I.

Von dem Ursprung und Anfang der Kunst.

1.

Die gröſten Schriftſteller über die Werke der Kunſt, ſelbſt Winkelmann und Caylus, geben der Kunſt kein höheres Alterthum, als jenes der egyptiſchen Werke. Wenn auch Winkelmann nicht gerade zu den Egyptiern die erſte Erfindung der Kunſt zuſchreibt; wenn er auch glaubt, daſs ſie bei allen Völkern auf eine ähnliche Art hervorgebracht wurde, ſo erwähnt er doch des älteſten Volks nicht, bei welchem unſtreitig die erſte Erfindung aufzuſuchen iſt, und ſein *non plus ultra*, iſt Egypten [1]). Auch Caylus behauptet dieſes gegen die richtigere Idee des Abt Mignot, mit einer Beharrlichkeit, welche blos in

[1]) Winkelmanns Geſchichte der Kunſt. S. 4. 5.

dem Mangel mehrerer Nachrichten, und jenem einer litterarischen Allwissenheit zu suchen ist. Meiner Meinung nach, welche ich mit den gehörigen Beweisen unterstützen werde, hat MIGNOT die Wahrheit errathen, und CAYLUS unrecht, wenn er den Indiern die Erfindung der Künste streitig macht. Der ganze Beweis des Grafen beruht auf einer Behauptung, die zum Theile der Geschichte der Kunst widerspricht, zum Theile aber zu einem Beweise gegen ihn umgewandt werden kann. Er meint nemlich: „die egyptischen Werke trügen den Originalcharackter „ an sich, weil sie mit ihrer Simplicität eine bewundernswürdige Hoheit verbänden. „ Die indianischen Pyramiden sind, wie er sagt: mit einer unendlichen Menge „ kleiner Verzierungen beläftiget. Diese Bemerkung verräth einen nachah- „ menden Geist. In Egypten hingegen ist alles simpel und erhaben. In Egypten „ geschah es, dass die Marmorstücke zuerst aus den Steinbrüchen gebracht, und „ dass sie, nachdem sie simpel behauen, eines auf das andere gesetzt, und „ nach der Richtung der vier Hauptgegenden der Welt angeordnet waren, die „ Pyramiden bildeten. Die andere Nationen kamen hernach mit dem Meisel „ in der Hand, um durch einzelne Verschönerungen zu ersetzen, was ihnen „ in Ansehung der weiten Aussicht der Ideen und der Gröfse der Kräfte fehlte. „ Die Menschen haben jederzeit bei allen ihren Unternehmungen vom Simpeln „ angefangen [2]). „

Dem ersten Anscheine nach, hat diese Behauptung des Grafen viel überzeugendes für sich, welches sie aber bei einer mehreren Auseinandersetzung verliehrt. Es fragt sich nemlich, ob alles historisch wahr sei, was CAYLUS anführt, oder nicht; und ob der Gesichtspunkt richtig treffe, aus welchem er beurtheilt. Unrichtig ist es, dass in Fgypten *Alles* simpel und erhaben sei, was die Werke der Kunst darbieten. Vielleicht gar unrichtig, dass die einfachen Werke älter sind, als die mit Zierrathen überladene.

---

[2]) CAYLUS Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst. 2. B. S. 334.

Es ist unläugbar, dafs der Styl der Kindheit in allen Kunstwerken, welche eine grosse und mannigfaltige Zusammensetzung leiden, kleinlich, ohne Proportionen, Symmetrie und mit allem beladen war, was man in dieser erfahrungslosen, und mit Regeln unbekannten Epoche, als schön ansahe. Je vortreflicher ein Werk seyn sollte, je mehr verschwendete man das Schöne bei seiner Struktur, um den Umfang der Gröfse seines Gehalts zu erweitern. Diesen kleinlichen Styl finden wir bei den ersten und ältesten Werken der Kunst unter den Egyptiern sowohl, als den Indiern, und eben dieser chargirte, überladene Styl, ist ein Beweifs ihres höhern Alterthums. *Simplicität, mit bewundernswürdiger Hoheit verbunden*, wie sich CAYLUS ausdrückt, ist das Werk der höchsten Ausbildung der Kunst, des reinsten Geschmacks, und der gröfsten Cultur; Vorzüge, auf welche die Kunstwerke der Egyptier nicht so ganz Ansprüche haben.

Um sich aufs lebhafteste zu überzeugen, darf man nur POKOCKS sehr detaillirte Beschreibung der Thore und des grossen Tempels zu CARNACK, dem alten DIOSPOLIS oder THEBEN, nachsehen. Die Pforten dieses Tempels sind in Rücksicht ihrer pyramidalischen Form, (dem Sinnbilde des PHTAS oder reinsten Feuers) den indischen völlig ähnlich; sind eben so wie sie, mit Gestalten und Hieroglyphen beladen, wovon die ersten unter andern in Riesengröfse, nach dem gigantesken Geschmack Egyptens aufgetragen sind [3]). Zwar erwehnt POKOCK eines Thors eben dieses Tempels ohne Bilder und Zierrathen, und verfällt in denselben Irrthum wie CAYLUS, da er diese Simplicität für ein Zeichen seines Alterthums ansieht; indessen widersprechen seine folgenden Bemerkungen dieser Behauptung. Er bemerkt nemlich, dafs es prächtig, und nach Regeln erbaut, und in gewisser Hinsicht, der RUSTICA gleich sey. Ist aber nicht eben dieses ein Beweis, dafs es entweder, wie das vorhergehende wovon er S. 152. spricht, unvollendet, oder wenigstens jünger war als die ersten. Wenigstens scheint dieses nach dem

---

[3]) POKOCKS Beschreib. des Morgenlands. B. I. S. 150. 151.

DIODOR, obgleich nicht den Worten nach, die richtigſte Meinung zu ſeyn; denn er ſagt von dieſem Tempel, daſs er an *Pracht* der *Zierrathen* ſeiner Einrichtung ſowohl, als der Arbeit, mit ſeiner Gröſſe in Verhältniſs ſtehe [4]). Ueberdem wurde der Tempel zu DIOSPOLIS mit Propyläen und andern Gebäuden, von verſchiedenen Königen erweitert, und ſchon der Grundriſs des Tempels beweiſst gegen das Alterthum dieſes Thores, weil es an der äuſſerſten Seite gegen Abend ſteht, und der Eingang des Pronaos, oder Vortempels, vielleicht gar des Propylons iſt, welches ſpäter als der eigentliche Tempel (Σηκὸς) aufgeführt wurde.

Eben ſo *voll Zierrathen* als das Aeuſſere der Tempel, war auch das Innere. POKOCK ſagt: „die Mauren auf beiden Seiten des Ganges, ſind ſowohl als die „ Pfoſten ſelbſt, mit den ſchönſten hieroglyphiſchen Figuren und Menſchengeſtal- „ ten in ſechs Feldern, über neun Fuſs hoch, und zwölfe breit, geziert. — Das „ Bauwerk in dem Tempel ſoll Schnitzwerk von Menſchen, auf griechiſche und „ hetruſciſche Art gehabt haben [5]).„ Ueberhaupt genommen war der Geſchmack der Egyptier nichts weniger als einfach. Eben ſo wie ſie ihre Tempel mit Hieroglyphen und Rieſenbildern überladeten, ſo thaten ſie es auch mit allen Werken der Kunſt, die ſie lieferten, ſo daſs es zum Theile unläugbar iſt, daſs die *Verzierungen* und *Hieroglyphen* mehr der Hauptgegenſtand ihrer Werke waren, als die ungeheure Maſſe ſelbſt, die ſie errichteten. Alle ihre *Hermen* und *Obelisken* waren mehr der Wiſſenſchaften halben, als um ihrer ſelbſt willen aufgeſtellt, und dienten ihnen ſtatt Wiſſenſchaften und Bücher. Dieſe Zierrathen ohne Geſchmack und Verhältniſs, findet man bei allen Werken welche ſie errichteten, und ſelbſt die Pyramiden hatten nach SAVARY Hieroglyphen [6]), welche nach HERODOT, den Aufwand bezeichneten, den gewiſſe Lebensmittel der Arbeiter koſteten.

---

4) DIODOR. Sic. Bibl. lib. 1. cap. 46. ex interpr. Rhodom. Hanov. 1611.

5) POKOCK a. a. O. S. 154.

6) SAVARY Zuſtand des alten und neuen Egyptens. S. 188. 189.

Indeſſen irrt CAYLUS ſehr, und zwar gegen die deutlichſten Aeuſſerungen der Geſchichte, wenn er in der Simplicität der Pyramiden, die erſten und ältſten Beweiſe des Alterthums der egyptiſchen Kunſt zu finden glaubt. Dies würde der Fall ſeyn, wenn dieſe ungeheuren Denkmäler des drückendſten Deſpotismus, älter wären, als die krauſſen Denkmäler der angehenden Kunſt zu DIOSPOLIS. Aber dies iſt gerade der Fall nicht. Lange war THEBAIS bevölkert und bewohnt, ehe das DELTA entſtand, und MEMPHIS mit ſeinen Monumenten erbaut wurde. Nach DIODOR von SICILIEN, war der Tempel AMMUNS ſo alt, als die Entſtehung der Könige [7]). Dieſer ſtand ↀↃↃↃↃↃ Jahre bis auf BUSIRIS. Ich läugne nicht daſs dieſe Rechnung denjenigen ſonderbar vorkommen werde, welche ihre Urſachen haben das Alter der Erde ſehr klein anzunehmen; demjenigen der als Philoſoph die Kräfte des menſchlichen Verſtandes bei Erfindungen, und die Langſamkeit womit er bei Ausbildung derſelben zu Werke gehen kann, zu erwägen verſteht; wird ſie ſo ungereimt eben nicht vorkommen. Einer ſeiner Nachkommen erweiterte DIOSPOLIS, umgab es mit einer Mauer, und erhob dieſe Stadt, und gewiſs auch den *uralten Tempel* (το ἱερον παλαιω]α]ον) zu jener ſo ſehr gerühmten Gröſſe, worüber die Alten und Neuern erſtaunen. ARTAPANUS beim EUSEB ſchreibt dieſe Erneurung des groſſen Tempels dem Könige CHENEPHRES zu, welcher ihn durch MOSEN mit maſſiven Steinen ſoll haben erbauen laſſen, da er vorher aus gebrannten Steinen errichtet war [8]). Das Grab des OSMANDIAS zu LUXEREIN einem Theile des alten THEBENS, hat nach dem Jupitertempel in Rückſicht des Alterthums den zweiten Rang. Der achte von den Nachkommen dieſes Königes, welcher Theben verſchönerte, erbaute erſt MEMPHIS. Lange nach ihm regierte MYRIS, welcher zuerſt Pyramiden baute [9]). Dieſes erzählt uns DIODOR, deſſen Beſchreibung und Erzählungen, welche man ſo

---

[7]) DIOD. Sic. lib. I. cap. 45. pag. 41.
[8]) EUSEB. præp. Ev. vol. I. cap. 27. p. 432.
[9]) DIODOR. lib. I. cap. 52. p. 46. 47.

lange für übertrieben hielt, die Erfahrungen und Bemerkungen der Reiſenden ſo wahr fanden. Wie weit älter waren alſo jene thebaiſchen Kunſtwerke, welche an Verzierungen, voll des üppigſten Ueberfluſſes, jenen von SCHALEMBRON, SALSETTE und ILLURE in Indien nichts nachgeben; und wie ſehr irrt CAYLUS, wenn er aus den ungleich jüngern Werken der Egyptier und ihrer gröſſern Simplicität, auf das Alterthum dieſes Volks vor jenem der Indier ſchlieſst, und ſich eines, dem Litteraten kaum verzeihlichen Anachronismus ſchuldig macht.

Aber auch als Kenner der Werke der Kunſt fehlte CAYLUS. „Die indianiſchen „ Pyramiden ſagt er: ſind mit einer unendlichen Menge kleiner Verzierungen „ beläſtiget. Dieſe Bemerkung verräth einen nachahmenden Geiſt.„ CAYLUS wirft dieſes mit einer flüchtigen Leichtigkeit hin, wodurch er vielleicht manchen getäuſcht hat. Er bemerkt die auſſerordentliche Ungleichheit zwiſchen egyptiſchen und indiſchen Pyramiden nicht, denn in ganz Indien befindet ſich keine Pyramide, welche mit den egyptiſchen Gleichheit hätte. Der ganze Vergleich fällt alſo von ſelbſt hinweg. Verſteht er aber darunter die pyramidaliſchen Thore der Tempel, ſo paſst ſein Vergleich auch nur auf die egyptiſchen Thore, welche an Kindheit des Styls vor den indiſchen nichts, das ſie vortheilhafter auszeichnete, zum voraus haben. Verſteht aber CAYLUS die ungeheuren pyramidaliſchen Tempel darunter, von welchen RAYNAL nach ihm ſpricht [10]), ſo iſt ſein Urtheil übereilt. Die Tempel Egyptens waren dieſs nicht minder, und dieſe Verzierungen waren gottesdienſtliche Symbole, welche an keinem andern Orte ſo ſchicklich nach der Denkungsart des Volks angebracht werden konnten, als an ihren Pagoden. Uebrigens iſt es etwas ſeltſames und gewiſs ſonderbares, aus den Verzierungen auf das Alter der Kunſt zu ſchlieſsen, und daſs ſie dadurch Nachahmung, und eben damit ein minderes Alterthum vor erhabenen Werken voll Simplicität verriethe.

---

[10]) RAYNAL philoſoph. Geſchichte 1. B. 1 Buch. VIII. S. 97. 98. Kempten 1783.

verriethe. Wen ſollten die Indier nachgeahmt haben? Etwa die Egyptier? Dann müſste doch wenigſtens ein Volk ohne nachzuahmen dieſen kleinlichen Styl, voll kindiſcher Ziererеyen *erfunden haben*. Und wenn dies der Fall iſt, warum ſollen gerade die Indier, deren Weiſen nie ihren väterlichen Boden verlieſſen, und alle Nachahmungen verabſcheuten, dieſes von den Egyptiern gethan haben, die doch nach den Berichten des PHILOSTRAT, wovon hernach ein mehreres vorkommen wird, Abkömmlinge der Hindous, und ungleich jünger als ſie ſind? Und waren etwa die ungeheuren pyramidaliſchen Maſſen bei MEMPHIS, und der harte Marmor womit ſie bekleidet waren, ſo leicht und gut zu verzieren als Tempel? Gewiſs waren die Verzierungen nicht ſo leicht in den Marmor zu graben, als man einen Block auf den andern ſetzte, oder durch Mechanismus aufwand. Jahrhunderte hätte die ganze Arbeit einer ſolchen Pyramide um ſo gewiſſer erfordert, da erſt Zeichnungen hätten verfertigt, ins unendliche vervielfältigt, und jeder einzelne Block durch einen einzigen Meiſter hätte bearbeitet werden müſſen. Hierin vereinigte ſich alſo die Ungeduld des Fürſten, ſein Werk zu ſehen, mit der Unmöglichkeit der ungeheuren Arbeit der Sculptur, um den einfachen Styl der Baukunſt einer Pyramide hervorzubringen. Dies aber war der Fall in Indien nicht. Tauſend Jahre, waren nach SONNERAT das wenigſte, was die Indier auf die Erbauung und Verzierung der Pagoden zu SALSETTE und ILLURE verwenden muſsten. —

Und was ſind die Pyramiden Egyptens gegen dieſe Werke der Hindous? SONNERAT ſagt: „ die ſo hoch gerühmten Pyramiden Egyptens ſind ſehr „ unbedeutende Denkmähler, wenn man ſie mit den Pagoden zu SALSETTE „ und ILLURE vergleicht. Die Figuren, die halberhobenen Arbeiten, „ und die vielen tauſend Säulen, welche ſie zieren, und welche mit dem „ Meiſſel, in einen und ebendenſelben Felſen gehauen ſind, beweiſen, „ daſs wenigſtens tauſend Jahre nach einander daran muſs ſeyn gearbeitet

„ worden. „ [11]) Dieſe Werke der Kunſt ſind ſo auſſerordentlich, daſs die gemeinen Indier glauben, ſie ſeyen vor fünf hundert tauſend Jahren durch Gottheiten einer untern Klaſſe, errichtet worden [12]).

Unſtreitig wird Niemand der ein entſchiedenes Gefühl für die Kunſt hat, dieſe Werke der Hindous und Egyptier für ſchön halten, oder etwas mehr als Bewunderung, beim Anblick ihrer erſtaunlichen Gröſſe und Umfangs fühlen; im Gegentheil, ſie werden ihm rohe Arbeiten der Barbarey der Kunſt ſeyn, welche für ächte Schönheit, und reine Proportionen, unfähig war, und um den Stolz der Deſpoten zu ſchmeicheln, Maſſen auf Maſſen thürmte. Nicht die Schönheit dieſer Steinberge, ſetzt eigentlich in Verwunderung, ſondern die Arbeit welche ſie forderten, und die Unbekanntſchaft mit den mechaniſchen Werkzeugen, die ihnen die Errichtung ſolcher Werke erleichterten. Wir bewundern mehr den unermeſslichen Aufwand, die beharrliche Geduld, und die knechtiſche Sklaverey, welche dieſe Werke erforderten, als ſie ſelbſt. Noch hat ihre Strucktur keinen zur Nachahmung dieſer geſchmackloſen Werke gereizt. Ungleich ſchöner ſind ihre Obelisken, wo das Auge ſeinen Gegenſtand umfaſſen, und die Verhältniſſe des Ganzen, und die Symmetrie zu ſchätzen vermag, welches bei jenen Pyramiden keinen Punkt findet, wo es ſich mit Vergnügen nur einen Augenblick verweilen möchte; oder etwas mehr als eine pyramidaliſche Fläche vor ſich ſähe, die ſich allenthalben gleich iſt.

Caylus hat Recht wenn er behauptet, daſs die Menſchen jederzeit vom Simpeln angefangen hätten, wenn er dadurch die auf kein Ganzes angewandte erſten Prinzipien der Kunſt verſteht. Wenn er aber hiermit etwas für die Egyptier und das Alterthum ihrer Kunſt beweiſen zu können glaubt, ſo irrt er auſſerordentlich. Es würde nemlich daraus folgen, daſs die Indier dieſem

---

[11]) Sonnerat. Reiſe nach Oſtindien, III. B. IV. Cap. S. 173. Leipz. bey Sommer 1783.

[12]) Raynal. 2. B. 3. Buch. XXI. S. 118. 119.

Grundſatze gemäſs, lange über dieſe ſimpeln Werke der Kindheit hinweg waren; daſs, wenn Verzierungen (wie es zum Theile wahr iſt, nemlich wenn ſie nach Regeln und Verhältniſſen angebracht ſind) das reifere Alter der Kunſt verrathen, dieſer Vorzug allerdings den Indiern gebühre, welchen er den Beſitz ähnlicher Werke einräumt.

2.

Ueber den Anfang der Kunſt ſelbſt ſagt WINKELMANN: „die Kunſt „ hat mit der einfältigſten Geſtaltung, und vermuthlich mit einer Art von „ Bildhauerei angefangen: denn auch ein Kind kann einer weichen Maſſe eine „ gewiſſe Form geben, aber es kann nichts auf einer Fläche zeichnen; weil zu „ jenem der bloſſe Begriff (ſollte wohl heiſſen: die bloſſe Vorſtellung) einer „ Sache hinlänglich iſt, zum Zeichnen aber viele andere Kenntniſſe erfordert „ werden: aber die Mahlerei iſt nachher die Ziererin der Bildhauerei „ geworden [13]). „ Meiner Vermuthung nach irrt WINKELMANN, wenn er die Bildhauerkunſt der Zeichnung an Alter vorſetzt, und zwar aus einem Grunde, welchem alles fehlt was uns überzeugen könnte. Er beſteht in der Hypotheſe: „*einem Kinde wäre es leichter einer weichen Maſſe eine Form zu* „ *geben, weil hiezu die bloſſe Vorſtellung einer Sache hinlänglich ſey: Es könne* „ *nichts auf eine Fläche zeichnen, weil hiezu viele andere Kenntniſſe nöthig* „ *wären.* „ WINKELMANN begeht hier den Fehler, daſs er die beiden Fälle nicht gleich ſetzt, wie er hätte thun müſſen, wenn ſeine Vermuthung etwas beweiſen ſollte. Er nimmt erſt eine regelloſe kindiſch geformte Maſſe an, und billig hätte er ſich darneben eine regelloſe kindiſch gebildete Zeichnung denken ſollen, um wenigſtens ſich zu überzeugen, daſs ein Kind eben ſo gewiſs im Stande ſey, ſchlecht auf eine Fläche zu zeichnen, als ſchlecht zu formen.

---

[13]) WINKELMANN, Geſch. der Kunſt, 1. Th. 1. Cap. S. 4.

Die Fläche nimmt eben ſo gut eine ſchlechte Zeichnung an, als weicher Ton eine Geſtalt, und ein Kind konnte eben ſo leicht in den Sand zeichnen, als weiche Maſſen bilden. Ich ſehe auch nicht ein, daſs die bloſse Vorſtellung einer Sache dieſes Formen mehr erleichtere, als das Zeichnen, da eine gleiche Vorſtellung beiden zum Grunde liegt, und vor Erfindung der Regeln, die beiden Arten ſich an Werth gleich ſind, nemlich beide ſchlecht, und ohne Proportion. Die Kunſt *gut* zu bilden bedarf ſubſidiariſcher Kenntniſſe eben ſo ſehr, als die Kunſt *gut* zu zeichnen, und nie wird der Bildhauer ohne Bekanntſchaft mit den Regeln des Verhältniſſes, ohne die Kenntniſs des Nackenden oder der Falten, ohne Studium der Natur, des Koſtums, des Expreſſiven, des Ebenmaaſses, der Verkürzung und Verlängerung, welche ihm ſo nöthig als dem Mahler die Kenntniſs der Perſpektive iſt, und ohne eine vorliegende Zeichnung, welche dem Zerſtreuen der Gedanken Einhalt thut, Etwas liefern, was eines Anblicks werth ſei. Hierzu kommt noch daſs dieſe beide vortreflichen Künſte, ſich gröſtentheils auf einerlei Regeln gründen, einerlei Kenntniſſe vorausſetzen, und daſs dasjenige, was die Bildhauerkunſt gegen die Mahlerei entbehren kann, z. B. die Kenntniſs des Colorits, u. ſ. w. bei einer ſchlechten Zeichnung eines Kindes eben ſo unnöthig iſt, als dem Formen der weichen Maſſe.

Die Kunſt zu zeichnen, da ſie ſich im Anbeginn bloſs mit den äuſſerſten Umriſſen der Gegenſtände beſchäftigte, war im Gegentheile dem Scheine nach leichter, weil ſie ohne alle Kenntniſſe, und mit der äuſſerſten Leichtigkeit geſchehen konnte. Sie hatte bei dem Umfange der Leichtigkeit in der Behandlung jenen Vortheil, der der Plaſtik ſo bald nicht zu Theil werden konnte, nemlich Aehnlichkeit mit dem Gegenſtande. Sie war, wie ſie PLINIUS mit Recht nennt, ein bloſser Umriſs des Schattens: *Umbra hominis lineis circumducta* [14]).

---

[14]) PLINIUS, Hiſt. nat. Vol. II. lib. 35. cap. 3. §. V. pag. 682. Edit. Harduin.

ATHENAGORAS [15]), QUINTILIAN [16]) nehmen dieſe Skiagraphie, oder Schattenzeichnung, für die erſte und ältſte Art der Zeichnung an, und die Griechen gaben ihren Werken den Nahmen der MONOGRAMMEN (μονογραμμα) welche man aber mit den MONOCHROMEN (μονοχρωμα) nicht verwechſeln muſs. Zwar ſagt ÆLIAN von dieſer Art der ältſten Zeichnung, daſs ſie bei ihrer Entſtehung ſo roh geweſen ſei, daſs man aus den bloſsen linearischen Umriſſen, weder die Geſtalt eines Menſchen noch Thieres erkennen konnte, ſondern dabei ſchreiben muſste: das iſt ein Ochſe und jenes ein Pferd. Ουτως αρα ατεχνος εικαζον τα ζωα, ὡστε επιγραφειν αυτοις τους γραφεας τουτο βους, εκεινο ἱππος [17]). Indeſſen beweiſst dieſes, daſs man ohne alle Rückſicht *auf die dazu nöthigen Kenntniſſe*, welche WINKELMANN fodert, im Anfange wirklich eben ſo gut ſchlecht gezeichnet, als hernach geformt habe.

Ueberdem iſt es unmöglich ohne Zeichnung irgend ein plaſtiſches Werk hervorzubringen, es ſei ſo gut oder ſchlecht als es wolle. Zeichnung liegt dem Arbeiter in jeglichem Falle zum Grunde, ſie ſei in ſeiner Vorſtellung, oder liege minder deutlich als in der Imagination, auf einer Fläche vor ihm. Die Imagination, vereint mit richtiger Beurtheilungskraft, welche ſich Umriſſe, Spiel und Bewegung der Muskeln, Schönheit, Charakteriſtik, Präciſion, Richtigkeit der Handlung, Harmonie des Ganzen durch ſeine Theile, edle Simplicität, und was zu einem guten Stücke der Bildhauerkunſt nöthig ſeyn mag, lebhafter denkt, als die bloſſe Zeichnung vorſtellen kann; dieſe hält dem Künſtler jederzeit das hellſte Bild vor, und zwar mit einer Deutlichkeit, daſs dem Meiſter der Mangel an gehöriger Rundung, oder Ausdruck, oder

---

[15]) ATHENAGOR. in leg. p. chriſt. pag. 16. cit. ap. Hard. l. c. wo er den SAURIAS zum erſten Erfinder der linearischen Zeichnung macht, welcher den Schatten eines Pferdes im Sonnenſchein zeichnete. Και σκιαγραφιας μεν ευρεσεις υπο Σαυριου, ἱππον εν ἡλιω περιγραψαντος.

[16]) QUINT. cit. ib. lib. 4. cap. 2.

[17]) ÆLIAN. var. Hiſt. lib. X. cap. 10.

Disproportion auffält, und unerträglich wird. Sie vervollkommnet ihr eigenes Ideal, weil sie ohne dem entworfenen Bilde zu schaden, Aenderungen in demselben machen, und es mit höheren Schönheiten zieren kann. Ohne dies Bild, was man bei dem Künstler, so idealisch es auch ist, als ein wirkliches Original annehmen muss, welches er nur in seinem Werke kopirt, vermag er nichts; und es ist eben so wahrhaftig ein reeller Gegenstand des innern Anschauens, als er den Beweis seiner Existenz in herrlichen Kopien dem äussern Sinne darlegt. Ist es hier nicht gleichgültig, ob die Zeichnung des Werks auf dem Papiere, wohin sie auch nie ganz gebracht werden kann, als Zeichnung genommen, oder im Spiegel des Geistes auf einer glänzenden Fläche darliegt, von welcher die Einbildungskraft sie mit allem Feuer, womit sie seine Schönheit fühlt, aufhebt, und in die Arbeit des Künstlers überträgt? Es ist unbeschreiblich wie sehr sie den Künstler unterstützt, wenn er sie gehörig benutzt, und wie sehr sie seiner Kunst in der Arbeit, und nachher in den Augen des Kenners zu Hülfe kommt. Es ist manchmal als wenn die ganze Seele des Meisters in sein Bild überginge, und sie giebt dem Meister jenes Eigenthümliche seiner Kunst, womit man sobald seine Werke von andern unterscheidet. Dies ists was die Stücke RAPHAELS so sehr auszeichnet, und jene Eigenheit hervorbringt, von welchen der Kenner so leicht auf den Meister schliesst. Nicht Dichtkunst, welche die Gemälde zwar vortreten, aber auch zugleich nur dunkel sehen läst, vermag den Eindruck zu bewirken, den die guten Werke der Kunst hervorbringen. Nie werde ich den Anblick LAOKOONS, der mich heftig rührte, und nie gewisse Stücke meines Freundes RODE vergessen, die, wie gewis niemand der diesen grossen Meister kennt, in Abrede seyn wird, den besten Stücken der jetzigen und ältern Zeit an die Seite gesetzt zu werden verdienen. Ich habe bei Betrachtung einiger griechischen Figuren, die einzeln auf der Leinwand standen, den Grundsatz bestärkt gefunden: dass der Meister in nichts gröser sei, als wenn er einem ganz einfachen Stücke, welches dem Auge

kein Umherſchweifen, und keine Zerſtreuung erlaubt, jene Vollkommenheit zu geben verſteht, welche ſo ſtark anzieht, daſs man mit Mühe und Unwillen von der Betrachtung des Werkes ſich wegwendet, unzufrieden, es verlaſſen zu müſſen.

Ich glaube alſo nicht zu irren, wenn ich die Lineariſche Zeichnung der Umriſſe für älter, als alles anſehe, was die Plaſtik liefern konnte. Die Spielwerke der Kinder für Werke der Kunſt anzugeben; glauben zu wollen, daſs man leichter Aehnlichkeit in Thon zu bilden, als durch grade Linien oder Schattenriſſe zu zeichnen vermochte, ſcheint mir wenigſtens nicht wahrſcheinlich zu ſeyn. Die Menſchen ſind beſonders im erſten Zuſtand einer ungebildeten Natur immer Nachahmer, obgleich ſehr ſchlechte Nachahmer derſelben, und ihre Ungewandtheit, der völlige Mangel an Gewohnheit in den Arbeiten, und an Werkzeugen, leitet ſie unvermerkt zuerſt aufs Leichtere, und nur nach vielen überwundnen Hinderniſſen aufs Schwerere. Der erſte aufmerkſame Beobachter konnte ungleich leichter mit dem erſten dem beſten, was ihm in die Hände kam, einen Riſs zeichnen, als ohne Werkzeuge ein gleich ähnliches plaſtiſches Werk formen, und die Natur ſcheint wirklich den Weg gegangen zu ſeyn, den PLINIUS ſie bei den Griechen gehen läſst. Nach ihm wurde DIBUTADES von SICYON durch einen Schattenriſs, welchen ſeine Tochter von ihrem Geliebten an die Wand gezeichnet hatte, zur Erfindung der Plaſtik gebracht. Dieſer diente ihm zum Model (τυπος) den Thon darnach zu formen, und ihm die Aehnlichkeit des Umriſſes zu geben [18]).

Ich hoffe nicht, daſs man den frühern Gebrauch des Thons, zu Lebensbedürfniſſen, als einen Anfang der Kunſt, und beſonders der Plaſtik, Bildhauerkunſt und Mahlerey anſehen werde, denn ſonſt würden die Ziegelſtreicher und dergleichen Thonarbeiter ſich an die PALLADIO'S, ANGELO'S &c. anſchlieſsen

---

[18]) PLIN. H. N. lib. 35. Cap. 12. §. 43. pag. 710.

können, und zwar mit allem Recht, welches man doch wol nur im Scherze ſagen, und nie im Ernſte zugeben wird.

PLINIUS begeht unter den vielen Fehlern, deren er ſich allenthalben, vielleicht ſehr verzeihlich, ſchuldig macht, auch jenen, daſs er das Graben in Steine oder Marmor älter macht, als die Mahlerei [19]) (Pictura), welche bei ihm auch die Zeichenkunſt einſchlieſst, da die Mahler der Alten, wie wir im Verfolge ſehen werden, in der erſten Zeit der Kunſt, und bis zur Erfindung des Pinſels, und lange nachher noch, ihre Gemälde mehr lineariſch behandelten und zeichneten, als mahlten; wenn wir nemlich dieſes Wort nach dem jetzigen Sprachgebrauche annehmen. Durch einen ſeltſamen Widerſpruch ſchreibt er den Anfang der Bildhauerkunſt und Mahlerei dem PHIDIAS zu [20]); welchem Vorgeben nicht nur er ſelbſt im 35ten Buche, ſondern auch QUINTILIAN [21]) widerſpricht, da der Monogrammen- Monochromen- und Polychromenmahler POLYGNOT, welcher ungefehr in der LXXIII Olympiade in dem Portikus PLESIANAKTION die Trojanerinnen [22]), und ſchon vorher zu DELPHOS verſchiedene Werke mit der gröſten Vollkommenheit mahlte, ARDICES von CORINTH und TELEPHANES von SICYON, deren Alter nicht mit Gewiſsheit angegeben werden kann, älter waren als PHIDIAS, welcher zuerſt in der LXXXIII Olympiade zu mahlen anfing. Dieſe beiden letztern nennt PLINIUS ſelbſt als Erfinder dieſer Kunſt [23]), nachdem er

---

19) PLIN. lib. 36. cap. 5. pag. 725. *Non omittendum hanc artem tanto vetuſtiorem fuiſſe quam Picturam, aut Statuariam, quarum utraque cum Phidia cœpit, LXXXIII Olympiade.*

20) L. c. & cap. VIII. §. XXXIV. p. 689.

21) QUINTIL. lib. 12. cap. 10. *Primi, quorum quidem opera non vetuſtatis modo gratia viſenda ſunt, clari pictores fuiſſe dicuntur Polygnotus atque Aglaophon &c.*

22) PLUTARCH. in Cimon. non proc. ab init.

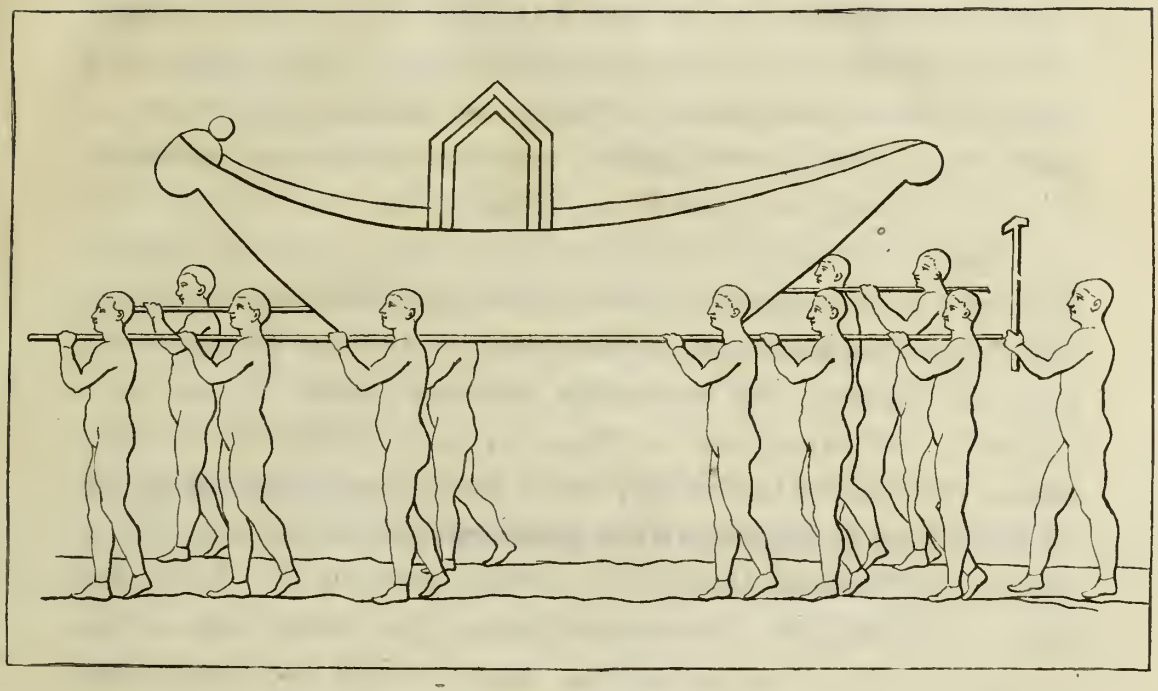
23) PLIN. lib. 35. cap. 3. §. V. pag. 682. *Inventam linearem dicunt a Philocle Aegyptio, vel Cleanthe Corinthio, primi exercuere Ardices Corinthius & Telephanes Sicyonius ſine ullo etiamnum colore, jam tamen ſpargentes lineas intus.*

vorher den Egyptier PHILOCLES, und CLEANTH von CORINTH ſchon angeführt hatte.

Das Graben in Marmor ſetzt auch in jeder Hinſicht die Zeichenkunſt, und folglich ihr Alterthum, voraus; denn die bloſse Phantaſie des Künſtlers, und die Sprödigkeit und Schwere des Meiſſels, ohne alle vorliegende oder aufgetragene Zeichnung, müſſen halberhobene Arbeiten hervorbringen, welche das ganze Schwankende des Regelloſen und der Härte an ſich tragen, und zwar um ſo mehr, wenn keine Kenntniſs der Zeichenkunſt die Einbildungskraft mit jenen Regeln bekannt gemacht hat, welche ihre Bilder fixirt, und ihnen die Deutlichkeit der Darſtellung giebt, welcher nie der Unbekannte mit der Zeichenkunſt fähig iſt. Der bloſse Dilletant in der Kunſt vermag ſich zwar die Umriſſe der Geſtalten und ihr Ganzes zu denken, aber da ihm die Regeln der Proportion und die Kenntniſſe des Details fehlen, ſo vermag er ſich noch nicht ein Auge zu denken, wie der Meiſter der Kunſt, vielweniger es in einem Marmorblatt zu bearbeiten, da er es noch nicht einmal, was doch ungleich leichter iſt, richtig zu zeichnen verſteht. Die Imagination des Künſtlers iſt weit gröſser, richtiger und reiner, als jene des Nichtkünſtlers. Aber auch dieſer erlangt nur durch Zeichnen des Details die Fertigkeit zur Bearbeitung eines Ganzen, und zur richtigen Vorſtellung der Ideale, die er copiren, oder auch nur ſich denken will.

Dies ſind einige von den Gründen, welche mich bewegen, das Daſeyn der Zeichenkunſt allen andern mit ihr verwandten Künſten, als älter, und als leichter zu erfinden, anzunehmen. WINKELMANN und die gröſten Kenner verlohren gewöhnlich den rechten Geſichtspunkt ihres Urtheils, ſobald es hierüber zu entſcheiden ankam; weil ſie nicht nur in dem Irrthum ſich fanden, als wären die Werke der Alten Werke des Pinſels, welche wirklich ungleich jünger, als jene des Meiſſels, ſind; ſondern auch die lineariſche Zeichnung mit dem Griffel gänzlich auſſer Acht lieſsen, ſo leicht ſie auch damit bekannt werden konnten.

Selbſt dann fanden ſie noch Hinderniſſe, wenn ſie ſich den Griffel des Mahlers von Metall dachten, welcher zu ſteif und ſchwer für Arbeiten iſt, welche Biegſamkeit und Leichtigkeit fodern. Das *Ceſtrum* oder *Viriculum* des PLINIUS war weder WINKELMANN noch CAYLUS bekannt, ſonſt würden ſie leicht jene Schwierigkeiten überwunden, und ihr Erſtaunen über die vorgegebene Flüchtigkeit und Feinheit der Pinſelſtriche auf Wänden und Thon gemäſsigt haben.



II.

Bei welchem Volke ist der Ursprung der Kunst zu suchen.

1.

Unstreitig ist der Anfang aller Künste bei dem ältesten bekannten und zugleich demjenigen Volke zu suchen, welches vor allen andern Denkmäler seiner Weisheit und Cultur aufzeigt. Dieses Volk sind die Indier, und nicht die Egyptier. Indien hatte die Philosophie schon auf den höchsten Grad gebracht, ehe Niederegypten vom Schlamme des Nils hervorgebracht war. Der obere Theil dieses Landes, das sogenannte Thebais, hatte Aethiopier zu Stamm-

vätern, welche oberhalb der Catarakten herabkamen, und sich in Egypten ausdehnten. Man lese hierüber den HERODOT [1]), und besonders den DIODOR von SICILIEN [2]), wo man finden wird, dass die Egypter ihre meisten Gebräuche, die Apotheose der Könige, die Balsamirung, die Bildhauerkunst, Hieroglyphik, Gymnosophisten, und Staatsverfassung aus Aethiopien erhielten. Vereinigt man hiermit jene Stellen PHILOSTRATS, die wir in der Note anführen werden, so ergiebt es sich deutlich, dass die INDIER, Stammväter der AETHIOPIER, und vielleicht aller Völker waren, und folglich auch Erfinder der Künste und Wissenschaften, die mit den Bedürfnissen der Menschen anfiengen, und im Verfolge mit einer gewissen Art von Luxus fortfuhren. APOLLONIUS von TYANA, war, nach PHILOSTRAT, willens, die Weisheit bei den Egyptiern zu suchen, und befragte sich deshalb bei seinem Lehrer, PYTHAGORAS. Dieser sagte ihm unter andern: „warum willst du die Weisheit nicht von den Indiern benennen, die sie erfunden haben, sondern von jenen, welche durch Adoption Väter derselben sind (σοφιας ουν εργων ην Ινδοι ευρον, ουκ απο των Φυσει πατερων ονομαζεις αυτην, αλλ' απο των Θεσει) [3]). „Nicht von euch," fährt er in einer andern Stelle gegen THESPESION und die Gymnosophisten zu reden fort, „erhielt PYTHAGORAS „die Philosophie, sondern von den INDIERN, und ihr selbsten gabt dazumal „dem Pythagoras den Rath, dieselbe bei den Indiern zu suchen; da ihr die „Weisheit derselben ihm lobtet, weil ihr selbst ehedem Indier waret; welches „ihr jetzo deshalb nicht eingestehen wollt, weil ihr euch der Sage schämt, als „wäret ihr durch göttliche Strafgerichte von da hieher vertrieben worden; und „ihr thatet alles, um nicht für Aethiopier, welche aus Indien kamen, angesehen

---

[1]) HERODOT. lib. 2. ab init. seq.

[2]) DIOD. SIC. lib. 2. cap. 3.

[3]) PHILOSTRAT. in vit. Apollon. lib. 6. cap. 6. pag. 275. Edit. Parisiensi 1608. apud Marc. Orry.

„zu werden. Deshalb warft ihr die indiſchen Geräthe von euch, gleich als „könntet ihr durch Ausziehung des indiſchen Kleides nun Aethiopier werden, „und aufhören Indier zu ſeyn. Eben ſo verändertet ihr den Dienſt der Götter, „und nahmt die egyptiſche Art an, u. ſ. w. [4]) Dieſe Stellen und der ganze Verfolg des Kapitels zeigt uns alſo, daſs ſelbſt die Alten den Indiern die Vorzüge des Alterthums und der Weisheit gaben, ehe PYTHAGORAS dieſelben den Griechen mittheilte; und was mich von der Richtigkeit der Meinung PHILOSTRATS überzeugt, iſt die Uebereinſtimmung, welche ſich in der Lehre der Indier, nach APOLLONIUS und den neueſten Beobachtern, DOWS, SONNERATS und anderer findet. Wo wären die Griechen auf das fünfte Element, das *Akaſh* der Indier, verfallen, wenn ſie es nicht von dieſen erhalten hätten? Die beweiſende Stelle iſt folgende: „APOLLONIUS fragte „den weiſen JARCHAS, woraus die Welt beſtünde? Man antwortete ihm: aus „Elementen. Etwa aus vier? Nein, erwiederte JARCHAS, nicht aus vier, „ſondern aus fünfen. Und welches iſt das fünfte? Auſſer Waſſer, Luft, Erde „und Feuer? Der Aether — [5])."

Nach eben dieſem Schriftſteller behaupten die Indier der alten Zeiten, daſs der, welchen die Griechen BACCHUS nennen (denn eigentlich hatten die Indier keinen Bacchus, ſondern Einen Helden, von dem die Geſchichte ſagte, daſs er ihr Land durchzogen habe), ein Sohn des INDUS (wie PHILOSTRAT ſagt, des Fluſſes INDUS), und der Lehrer des thebaiſchen geweſen ſei (οἱ ινδοι) Διονυσον

---

[4]) Ebend. pag. 277. Σοφιας δε ταυτης εγενεσθε μεν και αυτοι Πυθαγορα ξυμβουλοι χρονον ὁν τα Ινδων επηνειτε. Ινδοι το αρχαιον παλαι ονται, επει δ'αιδοι τε λογου, δι ὁν εκ μνημματων της γης αφικεσθε δευρο, ἑτεροι μαλλον εβουλεσθε δοκειν, η Αιδιοπης. οι απο των Ινδων ηκοντες. Παντα ὑμιν ες τουτο εδρακτο. ὁθεν εγυμνωσητε μεν σκευης, ὁποση εκειθεν, ὡσπερ ξυνκπο- δυομενοι το Αιδιοπες ειναι. Θεους δε Θεραπευειν κ τ. λ.

[5]) Ebend. lib. 3. cap. 11. pag. 141. 142. ηρετο τε εκ τινων ξυγκεισθαι τον κοσμον ηγοιντο. οἱ δε εφασαν, εκ τοιχειων. μεν, εφη τετταρων; ου τετταρων, εφη ὁ Ιαρχας, αλλα πεντε. και τι αν εφη, πειπτου γενοιτο παρα το ὑδωρ τε, και τον αερα, και την γην, και το πυρ; ου Αιθηρ ειπεν.

γενεσθαι ποταμου παιδα Ινδου λεγουσιν. ὡ φοιτησαντα του εκ Θηβω κ.τ.λ. [6]); und gewiſs, wäre der ſogenannte BACCHUS der Indier ein thebaiſches Weſen, und von da nach Indien gekommen, ſo würden diejenigen, welche ſeine Bildſäule auf dem Berge NYSA errichteten, ſie nach ihrer Manier verfertigt haben. Dieſe Bildſäule aber ſtellte nichts weniger denn einen Egypter vor; ſondern einen jungen Indier. το δε αγαλμα, εικαζαι μεν εφηβω Ινδω, λιθου δε εξεσαι λευκου [7]). Hier finden wir alſo ſchon eine indiſche Bildſäule von weiſſem Steine, welche die Griechen für den BACCHUS anſahen. Ob ſie ein Werk ALEXANDERS DES GROSSEN ſei, der durch eine unbegreifliche Seltſamkeit die ſchönere griechiſche Geſtalt vernachläſsigte, und lieber die indiſche wählte, und der Bildſäule geben lieſs, laſſe ich dahin geſtellt ſeyn. Mir kommt es nicht wahrſcheinlich vor, und zwar weil man in Indien den Fehler, wie in Groſsbrittanien, und vielleicht vor Alters überall, beging, groſse Werke groſsen Männern zuzuſchreiben. So wie die Britten die groſsen Höhlen, welche die Natur bildete, ihrem FINGAL zuſchrieben; eben ſo machten es die Indier mit ALEXANDER. „Die Braminen, ſagt RAYNAL, legen dem groſsen „ALEXANDER alles bei, was ihnen über die natürlichen Kräfte zu ſeyn „ſcheint [8]);" und dieſen Fehler mag PHILOSTRAT ſo gut mit den Griechen, als die Indier, an ſich gehabt haben.

2.

Vielleicht aber mögte dieſer hiſtoriſche Beweis für das Alterthum der Indier nicht gänzlich einem jeglichen meiner Leſer genug thun, wenn er nicht mit andern unterſtützt wird; ich werde alſo noch einige hinzufügen. Nach ALEXANDER DOW iſt es gewiſs, daſs die BEDAS im Anfange des CAL-

---

[6]) Ebend. lib. 2. cap. 4. pag. 64. 65.

[7]) Ebend. pag. 64.

[8]) RAYNAL philoſ. Geſch. des Handels. Vol. 2. Buch 3. XXI. S. 119.

JUG, oder vor 4800 geſchrieben ſind [9]). Eine Meinung, welche SONNERAT nicht bezweifelt, ſondern annimmt [10]). Dieſe handeln unter andern von der Aſtronomie und dergleichen. So überſpannt nun auch die Zeitrechnungen der Indier zu ſeyn ſcheinen, ſo entdeckte doch ſchon Herr LE GENTIL, daſs alle Zahlen derſelben aſtronomiſche Perioden, und keine verwirrte ohne alle Ordnung hingeworfene Zahlen ſind. Eben dieſelben waren bei den Chaldäern, welche man für ſehr alt gelten läſst, üblich, welche ſie unſtreitig von den einzigen Avtochtonen Aſiens, nemlich den Indiern (ſo weit nemlich unſere Bekanntſchaft mit Völkern reicht), und ihren Brachmanen erhielten.

Nach den Brachmanen, ſo leſen wir Herrn LE GENTIL, bei SONNERAT angeführt, beträgt der Fortſchritt der Nachtgleichen, oder die jährliche Bewegung der Fixſterne von Abend nach Morgen in einem Jahre 54 Secunden; nach unſern Beobachtungen beträgt ſie 55 Sec. 30 Terzien, oder in 70 Jahren beinahe einen Grad. Hieraus machen die Indier einen CYCLUS von 60 Jahren, während welchem die Fixſterne ihre Länge um 54 Minuten verändern. Dieſen CYCLUS nennt BEROSUS, ein chaldäiſcher Schriftſteller, *Soſſos*.

Die Braminen bedienen ſich gleichfalls der uniſolariſchen Periode von 600 Jahren, welche nach BEROSUS *Neros*, und bei JOSEPHUS *das groſse Jahr* heiſst. Die Periode von 60 Jahren verhält ſich zu jener von 600 eben ſo, wie 432,000 zu 4,320,000, welcher Zahlen ſich die Braminen zu ihren aſtronomiſchen Berechnungen bedienen. Nun aber enthalteu dieſe Perioden eine beſtimmte Zahl der anomaliſchen Periode von 248 Tagen, deren ſich die Braminen bedienen, die Bewegung und Erdferne des Mondes zu berechnen; geſetzt, daſs ſie zu einer und ebenderſelben Zeit von einerlei Punkte anfangen,

---

[9]) AKEX. DOW Abhandl. zur Erl. der Geſchichte der Religion &c. von Hindoſtan. I. S. 9.

[10]) SONNERATS Reiſe nach Oſtindien. Buch III. Cap. 3. S. 167.

und ſich nach einerlei Richtung bewegen, da ſie denn nach 248 Tagen, in ebenderſelben Stunde und Punkte, in und von welchen ſie ausgegangen waren wieder zuſammentreffen werden.

Die Fixſterne rücken in 60 Jahren um 54 Min. fort; folglich rücken ſie in 3600 Jahren fort 54 Gr. in 3,600 Jahren.
Dieſe Periode heiſst bei BEROSUS *Saros;* folglich vollenden die Fixſterne in 24000 Jahren ihren ganzen Umlauf, oder — — 360 Gr. in 24,000 Jahren.
Neun dieſer Revolutionen geben — — 216,000 Jahre.

Allein man muſs bemerken, daſs die Perioden von 60 und von 600 Jahren, wenn ſie mit 360, der Tagezahl eines indiſchen Jahres, in Tage verwandelt werden, die Zahlen 21,600 und 216,000 geben, wovon die letztere die obige Anzahl von Jahren giebt. Dieſe mit 2 multiplicirt, giebt die Dauer des vierten indiſchen Weltalters — — — 432,000 Jahre.

Nun ſpricht BEROSUS von aſtronomiſchen Beobachtungen, welche die alten Chaldäer 432,000 Jahre gemacht haben ſollen. Allein Herr LE GENTIL beweiſet ſehr richtig, daſs die Alten in ihren Berechnungen das Jahr zu 360 Tagen annahmen [11]), und es in 1000 gleiche Theile theilten; folglich ſind die 432,000 Jahre der Chaldäer nicht mehr als 432; und die 720,000, deren andre gedenken, nicht mehr als 720, wie auch wirklich PLINIUS ſagt.

Das

---

[11]) Daſs dieſes wirklich die älteſten Völker vor ihrer gröſsern Cultur thaten, beweiſt das Beiſpiel der Mexicaner, welche gleichfalls das Jahr zu 360 Tagen rechneten, und die 5 übrigen Tage *überflüſſige Tage* nannten, und, weil ſie zu keinem Monat gehörten, ohne Arbeit und Gottesdienſt, in bloſsen Luſtbarkeiten verbrachten. ROBERTSONS Geſch. von America. Band 2. Buch 7. S. 336.

Das vierte Weltalter { mit 2 multiplicirt giebt für das 3te 864,000 / mit 3 — — — 1,296,000 / mit 4 — — — 1,728,000 } Jahre.

Folglich enthalten dieſe Weltalter:

Das erſte 4 Perioden
Das zweite 3 Perioden
Das dritte 2 Perioden
Das vierte eine Periode } von 432,000 Jahren.

Dieſe zehn Perioden geben 4,320,000 Jahre.

Man bemerke, daſs die Zahlen 4, 3, 2, welche die Verhältniſſe der drei erſten Weltalter bezeichnen, wenn ſie zuſammengerückt werden, 432 geben, welche mit den 432 Jahren der aſtronomiſchen Beobachtungen der Chaldäer übereinkommen, und, wenn jedes in 1000 Theile getheilt wird, die Zahl der Jahre des KAL-YUGAM, oder 432,000 geben. So ungeheuer auch dieſe Zahlen, noch mehr aber die Jahre des Lebens des BRUMA und WISCHENOU ſcheinen mögen, ſo muſs man nicht vergeſſen, daſs ſie insgeſamt aus dem Fortſchritte der Nachtgleichen, von 54 Secunden, entſpringen, und folglich nicht ſo ungereimt ſind, als ſie dem erſten Anblicke nach ſcheinen.

Iſt dieſe Aehnlichkeit der indiſchen und chaldäiſchen Rechnung nicht auffallend? Und, da vor 4800 Jahren ſchon nach dieſen Grundſätzen bei den Indiern verfahren wurde, ſind ſie oder die Chaldäer, oder Egyptier älter [11] [12]?

3.

Dieſe Bemerkung machte mich auf unſere eigene Zeitrechnung aufmerkſam, und ich ging den wichtigſten Chronologen nach, und fand endlich glücklich,

---

[11] SONNERATS Reiſe nach Oſtind. u. China. 3. Buch, 12. Cap. S. 241. 242. 243.

[12] LE GENTIL voyage dans les mers des Indes. T. I. P. 321.

dafs unfere ganze Zeitrechnung von den Indiern copirt fei. Nehmen wir die aftronomifche Zeitrechnung der Julianifchen Periode von 7680 Jahren, von welchen bis zur Zeitrechnung von der Geburt Chrifti verfloffen 4713 Jahre;
und ziehen davon ab die Jahre bis zur Sündfluth — 1656 —
fo bleiben für die Zeit von der Sündfluth bis Chriftum 3057 —
hierzu die Jahre unferer Zeitrechnung, mit — 1786 —
So ergiebt fich von der Sündfluth bis auf den heutigen Tag die
Summe von 4843 Jahren.

Diefe Berechnung hat mit der orthodoxen Zeitrechnung des RÖMISCHEN MARTYROLOGIUMS viel gleiches, welche auf Veranftaltung Pabft GREGORS DES DREYZEHNTEN, und Beftätigung URBANS DES ACHTEN jeden 25ften December, und unter andern folgendes, vorgelefen wird. *Anno a creatione mundi, quando in principio Deus creavit coelum et terram, quinquies millefimo centefimo nonagefimo nono, a diluvio vero, anno bis-millefimo nongenteſimo quinquageſimo ſeptimo &c. Jeſus Chriſtus naſcitur.* „Im Jahre von „Erfchaffung der Welt, da Gott im Anfange Himmel und Erde fchuf, 5199, „von der Sündfluth aber im Jahre 2957 &c., wurde Jefus Chriftus gebohren."
Nehmen wir nun diefe — — — 2957 Jahre,
und fetzen die Jahre von Chrifto an hinzu, mit — 1786 —
fo ergiebt fich der Zeitraum von — — 4743 Jahren.
Die ganze Differenz mit der Julianifchen Periode ift nicht ftärker als 100 Jahre.

Hier verdient die Billigkeit des Martyrologiums einen Platz. Bekanntlich weicht der hebräifche und griechifche Codex des alten Teftaments in der Zeitrechnung von Erfchaffung der Welt um nicht weniger denn 1500 Jahre von einander ab. Das Martyrologium theilt die Schwierigkeit auf eine glückliche Weife, dafs es der hebräifchen Zeitrechnung die Hälfte der 1500 Jahre beilegt, und der griechifchen entzieht; wodurch die 4743 Jahre herauskommen, welche der aftronomifchen fo nahe kommt. Mich dünkt, da bei einer Differenz von

1500 Jahren um mehr denn die Hälfte geirrt seyn kann, dafs es auch kein Verbrechen seyn werde, die 100 fehlenden Jahre dem ganzen beizulegen.

Die Indier, besonders die Verehrer des SCHIVEN und WISTENOU, sagt SONNERAT [13]), theilen die Jahre bis zur ersten Schöpfung, in welchen sie auch übereinstimmen, in vier Weltalter, welche durch eine ALLGEMEINE UEBERSCHWEMMUNG von einander getrennt werden. Von dieser, nach unsrer Art zu reden, SÜNDFLUTH an, beginnt die Periode KAL-YUGAM, von deren Entstehung die Indier jetzo das — 4887ste Jahr rechnen. Vergleichen wir hiermit das Jahr der Julianischen Periode, welches, wie oben angezeigt, das — 4843ste Jahr ist; so macht die ganze Differenz nicht mehr, als — 44 — jene des Martyrologiums aber — — 144 — welche jeder, der die Unsicherheit der Rechnungen, besonders in dem Zeitraum der Richter u. s. w. kennt, kaum für einen Unterschied wird gelten lassen.

Macht nun dieses alles es nicht mehr als wahrscheinlich, dafs die Zeitrechnungen der Völker von den Indiern, als dem Stammvolke des Menschengeschlechts, herkommen, wie GATTERER [14]) hinlänglich erwiesen hat, und dafs folglich der Anfang der Künste bei diesem Volke zu suchen sei?

4.

Nimmt man hierzu noch die Lage des Landes, welche so vielen Einfluss auf die Kunst hat, so wird es immer glaubwürdiger, dafs sie daselbst entstanden sei. Kein Land in der Welt bietet so viele Schönheiten dar, als dieser Theil ASIENS; und nirgends, selbst nicht unter dem milden Himmel Griechenlands, legte die Natur so mannigfaltige Schönheiten dem Auge dar, als in Indien.

---

[13]) SONNERAT am angef. Orte. Buch III. Cap. 10. S. 226.

[14]) GATTERERS Abriss der Universalgesch. 1773. S. 39. 40. 41.

Aber auch dieſes würde es nur ſo viel wahrſcheinlicher, obgleich nicht ganz gewiſs machen, daſs Indien eben ſowol die Pflanzſchule der Künſte, als des menſchlichen Geſchlechts geweſen ſei; wenn wir dieſes nicht in noch vorhandenen Denkmälern derſelben, welche uns völlig überzeugen, ſehen könnten. SONNERAT ſagt daher ſehr richtig: „Man findet in Indien Spuren des „höchſten Alterthums; und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daſs ſich die Kräfte des „Verſtandes da am erſten werden entwickelt haben, wo der Menſch von „phyſiſchen Bedürfniſſen frei iſt. Es iſt bekannt, daſs die Alten *die erſten Keime „ihrer Kenntniſſe aus Indien holten.* — — BACCHUS, SEMIRAMIS, „SESOSTRIS, ALEXANDER, und andere vor ihnen, würden nicht ſo groſse „Züge nach Indien unternommen haben, wenn nicht der allgemeine Ruf dieſes „Landes ſie dahin gelockt hätte. Noch lange vor jenen Eroberern eilten alle „Nationen nach Indien, Weisheit und Schätze daher zu holen. Noch ehe „RAMA ſeine Lehre daſelbſt ausbreitete, alſo jetzt vor mehr als 4800 Jahren, „waren die Indier ſchon ſo aufgeklärt, als ſie jetzt ſind; wovon ihre heiligen „Bücher zum Beweiſe dienen können. Die Pagoden zu SALSETTE und „die Alterthümer zu TREBICARRE liefern Spuren *des höchſten Alterthums,* „u. ſ. w." [15])

Zu den Denkmälern, welche das tiefſte Alterthum der Kunſt beweiſen, gehören noch die Tempel der ſieben Pagoden zwiſchen SADRAS und PONDICHEREY, zu SCHALEMBRON, SCHIRANGAM, und vorzüglich zu SCHIAGRENAT. Der erſte *der ſieben Pagoden* war auf das Land erbauet, und kam durch den in Jahrhunderten nicht allzumerklichen Anwachs des Meeres ſo weit von dem feſten Lande in die See hinab, daſs das Waſſer jetzt bis an das erſte Stockwerk hinanreicht. Der Tempel zu SCHALEMBRON hat ein noch wichtigeres Kennzeichen ſeines Alterthums; nemlich Aufſchriften einer Sprache,

---

[15]) SONNERAT am angef. O. S. 4.

die vorlängſt ſchon ausgeſtorben iſt. Wie getreu die Braminen die heiligen Sprachen bewahrten, iſt bekannt. Die Schriftzüge, die keinem Braminen zu entziffern möglich ſind, verrathen alſo eine Zeit, wo die SHANSCRITTA noch nicht die heilige Sprache war, für Tempel und Diener der Gottheit beſtimmt, ſondern die verlohrne der Aufſchriften. Dieſe Schrift muſs alſo älter ſeyn als jene, und der Tempel, der ſie bewahrte, nicht minder alt. Von dem Tempel zu SCHIAGRENAT haben die Braminen, welche ſonſt alle groſse Werke dem ALEXANDER zuſchreiben, die uralte Sage unter ſich, daſs er in der Zeit PARITSCHITU's, des erſten Königes auf der Küſte ORIXA, im Anfange des KAL-YUGAMS, und folglich vor 4884 Jahren erbauet ſei [16]).

Wir finden alſo bei den Indiern ſchon Architektur, welche freilich den Namen derſelben, nach Grundſätzen eines PALLADIO, wol nicht verdient; ſondern ehe Denkmäler der Kindheit des Geſchmacks, der Regelloſigkeit und willkührlicher Erzeugniſſe der Phantaſie ſind. Indeſſen finden wir noch mehr, als wir vielleicht erwarteten; nemlich die Modelle der egyptiſchen Kunſt, und des Geſchmacks am NIL. Die indiſchen Tempel haben jene pyramidaliſche Thore, die ſie COBROM'S nennen, welche voller Figuren ſind, wie jene Thore zu CARNACK an dem groſsen Tempel, wovon wir ſchon geredet haben. An den Pagoden zu SALSETTE finden wir *halb erhobene* Arbeiten und Säulen, welche mit dem Meiſſel verfertigt ſind, und wovon die erſten uralte Kenntniſſe der Zeichenkunſt und Plaſtik vorausſetzen. *Thiere* und *Wundergeſchichten auf Ziegelſteine* gegraben, ſagt RAYNAL, bedecken die Mauren von auſſen und innen [17]).

Dieſe uralte Werke Indiens haben überdem alles, was ihr Alterthum ins Licht ſetzen kann. Kindheit des Geſchmacks in den überladnen Verzierungen;

---

[16]) Ebendaſ. Buch III. Cap. 4. S. 172. 173.

[17]) RAYNAL am angef. O. Buch I. S. 97. 98. 1. Band.

giganteske Geſtalten und Gröſſe, woran das erſte Bemühen der Kunſt Behagen fand, weil es Erſtaunen verurſacht; und Erſtaunen über alles, was uns der Mangel gröſſerer Erkenntniſſe verbirgt, der Hauptzug im Charakter unerfahrner Völker, und folglich auch im Style der Kunſt iſt. RAYNALS Tadel iſt dagegen der ſprechendſte Beweis. „ Die alten Pagoden, ſagt er: es iſt wahr, „ ſetzen einen durch ihre Dauerhaftigkeit und Umfang in Erſtaunen; allein die „ Architektur und Auszierung derſelben ſind von der ſchlechteſten Manier [18]). “ So ſchlecht arbeitet kein Volk das beſsre Muſter vor ſich hat, ſondern das ſeine Künſte ſelbſt erfand und eigenthümlich dieſelben beſitzt, und mit allen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, welche die Unbekanntſchaft mit Regeln, und der Mangel eines Modells hervorbringt. Das nachahmende Volk beſſert ungleich leichter an Styl und Geſchmack, als das erfindende, welches ſeine Werke nicht niederreiſſen wird, die ihm mehr denn ein Jahrtauſend Mühe koſteten, blos weil andere Zeiten einen andern Geſchmack erfinden.

Die üppige Natur HINDOSTANS, war eine andere Urſache des chargirten Geſchmacks und der Ueberladung in den Werken der Kunſt. Gemeiniglich ſind die Menſchen getreue Kopien der Natur, und lieben was ſie beſtändig um ſich her ſehen. Man findet dieſes charakteriſtiſche in allen Kunſtwerken der Welt von einem Ende zum andern. Die nordiſchen Völker, an den ewigen einfachen Anblick ihrer Wälder und hohen Eichſtämme gewöhnt, thürmten Steinmaſſen von gewaltiger Gröſse, wie die Britten, in verſchiedenen Gegenden, und unter andern in der Gegend von KESWICK in WESTMORELAND, und wie die Deutſchen beim Tempel TANNFANNA's errichteten, übereinander. Dieſe Denkmähler ſind aber eigentlich mehr Beweiſe der Rieſenkräfte der nordiſchen Völker, als einer Kunſt welche mit der Architektur verwandt wäre. In den heiſſen Ländern bringt das Klima nicht nur einen,

---

[18]) Ebendaſ. S. 97.

ſeiner Hitze angemeſsnen Geſchmack, hervor, ſondern es bewürkt auch jene Trägheit des Geiſtes, welche mit ruhiger Zufriedenheit ſeine Künſte anblickt, ohne die geringſte Ahndung zu fühlen, daſs ſie irgend einer Verbeſſerung fähig ſeyen. So bleiben die Künſte im Stillſtehen, ohne Veränderung, es ſey dann daſs irgend ein nothwendiges Bedürfniſs den Geiſt aufwecke, und zum Nachdenken, Erfinden und Verbeſſern nöthige. Daher erklärt ſich das ewige Einerlei im Geſchmack der Indier, Japaner, Chineſen, Egyptier und andern, welcher ſich von den älteſten Zeiten her ohne merkliche Aenderungen erhielt, ſo daſs die jetzigen Werke der Kunſt dieſer Völker eine richtige Kopie der Alten, und ſonſt nichts ſind. Mit gleichem Abſcheu ſieht der Aſiate die beſſern Werke der Kunſt des Europäers an, und bleibt bei ſeiner alten Weiſe, wie ehemals der Egyptier jene des gebildeten Griechenlands vor den Zeiten der PTOLEMÆER.

5.

Hieraus — denn die mehreren Beweiſe von der Cultur Indiens, in Rückſicht der Philoſophie, Religion u. ſ. w. würden hier, ſo ſehr ſie auch zu mehrerer Unterſtützung der Beweiſe beitragen, nicht an ihrem rechten Orte ſtehen — ergiebt ſich das Alterthum der Kunſt bei den Indiern vor allen bekannten Völkern hinlänglich. Sie hatten Bildſäulen, halberhobne Arbeiten der Plaſtik und der Bildgrabekunſt, welche lineariſche Mahlerei — wenn auch nicht mit dem Pinſel, denn auch die Griechen hatten ſchon Meiſterſtücke, noch ehe der Pinſel erfunden war — und Zeichnung vorausſetzen. Ihr Gehalt ſtand in gleichem Verhältniſs mit den Werken der Bau- und Bildgrabekunſt, das heiſst, ſie waren roh, ſchlecht, ohne Regeln und Geſchmack, wie bei den Egyptiern und andern Völkern, welche bei den Anfangsgründen der Kunſt ſtehen blieben, ohne ſie zu verfeinern und zu erweitern.

Dies wenige wird dem Leſer hinlänglich zeigen, welches Land auf Erfindung Anſprüche habe, und welches ſich im Falle der Nachahmung befinde. Sollte ich wohl Urſache haben, um Nachſicht für den chronologiſchen Beweis des Alterthums der Künſte Indiens zu bitten?

III.

Reclam ad Exempl. antiq. Sel.

III.

Von der Zeichenkunst bei den Mexicanern und andern Völkern, zum Beweis ihres Alterthums.

1.

Der Anfang der Kunst entstand bei den Völkern durch die verschiedenen Bedürfnisse der Nothwendigkeit, und die Liebe zum Nachruhm. Die Sprache der Natur, und vorzüglich des jugendlichen Zeitalters der Menschheit, ehe

Sprachen durch viele Worte bereichert, und die Seele ſich an einfachere Ideen gewöhnt und ſich ihrer Apperception fähig gemacht hatte, war Bilderſprache. So reden, wie weiland die Patriarchen der Vorwelt, jene uralten Indier, Aegyptier, Chaldäer, Perſer, Griechen und alle andre Völker thaten; die wilden Nationen Amerika's, jene Bilderſprache, worinnen ſich Kinder und Menſchen ausdrücken, denen die Gabe, ſich begreiflich zu machen, und die hinlängliche Wörterkenntniſſe fehlen. Die Proſodie ohne Rythmus war die erſte Sprache der Schriftſteller, und gehäufte Bilder der Einbildungskraft vertraten die Stelle der Deutlichkeit. Daher kamen die unzähligen Symbolen der Aſiaten; die Hieroglyphen der Egyptier; das Müthos der Griechen; die Fabeln der Perſer; die Geſänge der Druiden. FINGALS Sprache war die Sprache eines barbariſchen Volkes, voll Bilder, wie ſie die Natur darbietet, und rein ohne künſtlichen Schmuck, und iſt noch jetzt eine ſanfte, gefällige Sprache der Dichtkunſt, die um ſo mehr bezaubert, als ſie die geborgte Schminke der Künſtelei und ſteifer Regeln abwirft.

Indeſſen war dieſe Sprache im Anfange nichts weniger denn einnehmend, und noch weit weniger bequem. Die Bilder verhüllten den Kern, und reichten nicht immer zu, alle Begriffe und Ahndungen der Seele auszudrücken; und bei allen alten Völkern war dieſe Sprachart auch zugleich Schreibart, und daher entſtanden die vielen und tauſendfältigen Fiktionen, die ſymboliſche, myſtiſche Art ſich auszudrücken, welche über die Geſchichte der Völker jenes unaufklärbare Dunkel verbreitete, welches man in der Mythologie derſelben antrift. Die ein und zwanzig Verwandlungen des SCHIVEN, das Wandeln dieſer Gottheit auf Erden, die Hölle und dergleichen, ſind nichts denn allegoriſche Bilder der Hindous, dieſes älteſten bekannten Stammvolks aller Völker. Ich kann meinen vernünftigen Leſern eine herrliche Probe der indianiſchen Weisheit von einem Alter von beinahe fünftauſend Jahren vorlegen, wobei unſer Zeitalter ſchamroth werden könnte.

„Diejenigen, welche dem BEDANG SHASTER folgen, räumen nicht „ein, dafs irgend ein phyſiſches Uebel vorhanden ſei. Sie behaupten, *daſs „Gott alles vollkommen gut erſchaffen habe*, und daſs der Menſch, als ein „freies Geſchöpf, an dem moraliſchen Uebel ſchuld ſei, welches doch nur ihn „und die Geſellſchaft betrift, aber dem allgemeinen Syſteme der Natur nicht „nachtheilig iſt. Gott, ſagen ſie, hat keine Leidenſchaft, als die Güte; und „weil er keinen Zorn beſitzt, ſo ſtraft er auch niemals die Gottloſen anders, als „durch den Schmerz und durch die Betrübniſs, welche die natürlichen Folgen „der böſen Thaten ſind. Die gelehrten BRAMINEN behaupten daher, daſs „die Hölle, die in dem BEDANG erwähnt wird, nur ein bloſses Schreckbild „für das gemeine Volk ſeyn ſollte, um ihnen dadurch die Pflichten der Moral „einzuſchärfen; denn die Hölle ſei nichts anders, als das Bewuſstſeyn des „Uebels und der böſen Folgen, die unveränderlich die böſen Thaten beglei-„ten [1])." Eben ſo waren bei den Griechen die Folgen unregelmäſsiger und ſchädlicher Handlungen unter den Bildern der Plagen des Tartarus verſteckt; der Stein des SISIPHUS, das Faſs der DANAIDEN, das Rad IXIONS und dergleichen, waren ſinnliche Bilder der natürlichen Folgen des Frevels, womit ſich ein Volk im Kindheitsalter ihre Exiſtenz deutlich machte, bis man endlich den Kern verlohr, und ſich bloſs an die Schaale hielt. Bald nahm der Menſch, je mehr ſich ſeine Begriffe erweiterten, das Bild für die Sache ſelbſt, ſetzte hinzu, änderte und formte, bis es ſpätere Commentatoren, die nichts von Ausdruck und Sprache der Vorwelt wuſsten, für gut fanden, daraus Syſteme zu bauen, deren Pfeiler nichts weiter denn unbedeutende Typik oder Bilderſprache waren. So war der allgemeine Gang der Nationen; ſo iſt noch die Sprache der Wilden in CANADA und ganz AMERIKA.

---

[1]) A. DOW. am angef. Orte. S. 37.

Bilder waren die erſten Eindrücke, welche die Seele erhielt; die Sprache enthielt ihre Copien, und wenn ein ſolches Volk ſich ſeiner Bedürfniſſe halber ſchriftlich ausdrücken wollte, ſo waren Bilder ſeine Schrift. Wie weit dieſes bei den Egyptiern ging, zeigen die Obelisken und Tempel derſelben. Alles war bei ihnen Bild; und ſelbſt das Symbol der Gottheit, ein SPHINX. Sie hatten die heilige Sprache der Indier, die kein Brachman oder Bramin je verrathen durfte, und welche bloſs der europäiſche Ueberſchauungsgeiſt von ihnen erſchlich, die Shânſcritta nicht, welche bei den Hindous die herrlichſte Lehren ihres Syſtems, von der Einigkeit Gottes, und den ſittlichen Verbindlichkeiten mit dem undurchdringlichen Schleier der Dunkelheit verbarg, damit ſie kein ungeheiligter Pöbel entweihte. Dieſe Sprache aber war zu rein, harmoniſch, wortreich, und ſelbſt jener Ausdrücke empfänglich, womit man die tiefſten Speculationen des menſchlichen Geiſtes ausdrückt, als daſs ſie Sprache des Kindheitsalters ihres KAL-YUGAMS ſeyn könnte. Sie müſſen, ſo ſchlieſsen wir daher mit allem Rechte, ein uraltes Volk ſeyn, welches von ſeinen Voreltern dieſe Sprache und Wiſſenſchaften, welche ſo gebildet waren, erhielten, oder Herr O. C. R. IRWING hat Recht, wenn er unſerer Erde partiale Revolutionen zuſchreibt, in welchen hie und da Künſte und Lehren erhalten wurden. Unerklärbar ſind mir ſonſt ewig jene unterirrdiſche Ruinen SIBERIENS, deren die ruſſiſche Annalen erwähnen, und welche Künſte und Wiſſenſchaften, und ein gebildetes Volk vorausſetzen, wo jetzt Samojeden, ſtreifende Horden von Barbaren, und ein ewiger Winter zu finden ſind.

Die Indier, welche alle Wiſſenſchaften in einer bilderreichen Sprache vortrugen, hatten alſo eben ſo gewiſs die Bilderſchrift zur erſten Anlage der Kunſt, ihre Gedanken ohne Sprache deutlich zu machen, als jene andere Völker, von denen ihre Geſchichte dies meldet.

2.

Dasjenige Volk, welches noch unſern Tagen die Denkmale dieſer Wahrheit ohne ſeinen Willen hinterlieſs, ſind vorzüglich die MEXIKANER und PERUANER. Die erſteren bedienten ſich roher Zeichnungen, um ihre Gedanken auszudrücken, und ſtellten in EINEM Bilde ganze und zuſammengeſetzte Dinge vor. Sie waren aber noch nicht weit in der Kunſt, Gegenſtände zu zeichnen, und kaum aus der Kenntniſs der graden Linien heraus. Es iſt ein eben ſo ſonderbares als unerklärbares Phänomen, daſs die erſten Verſuche der Kunſt alle in graden Linien geſchahen, da doch die Natur mehr die Wellenlinien dem Auge darbietet. Es iſt wol an dem, daſs eine grade Linie durch Hülfe eines ſehr leichten Mechanismus ſich ungleich geſchwinder und ſicherer und regelmäſsiger ziehen läſst, als eine krumme oder eingebogene, nach reinen Verhältniſſen. Letztere bedürfen die Regeln der Proportion allzuſehr, als daſs ſie leicht ſeyn könnten; indeſſen gilt dieſes doch nur bloſs bei Entwerfung regelmäſsiger Geſtalten, oder irgend eines Kanons, und keinesweges bei den regelloſen Entwürfen des ungebildeten Geſchmacks. Die graden Linien vertraten im Anfange der Kunſt ſo wenig die Regeln der Proportion, daſs ſie vielmehr davon entfernten. Sie konnten nichts weniger als den Begrif von Biegung, Rundung und Einſchnitten geben, deren Stelle ſie doch vertraten. Man darf nur das hier beigedruckte Muſter des Theils einer mexikaniſchen Steuerrolle anblicken, um ſich zu überzeugen, daſs die Anfangsgründe der Zeichenkunſt weiter in nichts, als in der Kenntniſs der graden Linien, beſtand. Ich verſtehe aber hier das Wort, gerade Linien, nicht ganz in dem Verſtande, welchen die Kunſt vorausſetzt; ſondern nach dem einfachen Begriffe, welchen das Wort ſeiner Natur nach von ſelbſten darbietet; und nur in dieſer Hinſicht wird dem Leſer dasjenige verſtändlich ſeyn, was ich ſogleich hinzuſetzen werde.

Man wird hier finden, daſs die Mexikaner, aus dieſer Barbarei herauszutreten anfingen, wenn man die menſchlichen Profile des Geſichts anſieht, oder einen Blick auf die Verzierung am Halſe wirft; indeſſen zeiget das ganze übrige des Körpers, beſonders die Füſse, jene überaus ſteife Art der graden Linien, von welchen die Kunſt ausging, zur Genüge an. Die Rundung der Ellenbogen und Einbiegung des Arms beſteht aus geraden Queerlinien, und ſo die ganze Draperie der Figuren, wenn man das elende Geſchmiere von Verzierungen des Körpers anders ſo nennen kann.

3.

Alle dieſe rohen Bilder aus dem Kindheitsalter der Kunſt vertraten die Stelle der Buchſtaben und Sprache, die, indem ſie, wie ROBERTSON mit Recht ſagt, dem Auge ein Bild vorſtellten, den Verſtand von Gedanken, vielleicht beſſer von Nachdenken und Urtheil, leer lieſsen. Man kann ſie daher, ſagt eben dieſer Verfaſſer, für die früheſten und unvollkommenſten Verſuche der Menſchen, in ihrem Fortgange zur *Entdeckung der Schreibekunſt*, anſehen [2]). Die Mängel, welche dieſe grobe Art der Bilderſchrift an ſich hatte, welche ganz unfähig war, die Urtheile und Raiſonnements des Geiſtes vorzuſtellen, die nicht immer ſinnlich vorzuſtellen ſind, weil man den Bildern nicht die Bewegung mittheilen kann, deren die Mimik nöthig hat, die Gedanken deutlich zu machen; dieſe Mängel, welche ſelbſt auch letzterer anhängen, brachten andere Nationen, und vorzüglich die Egyptier, zu jenen Hieroglyphen, welche die Buchſtabenſchrift zwar noch immer ſehr mangelhaft, aber doch ungleich vollkommner vorſtellte, als die rohen Bilder ſelbſt. Erſt nach langen und geduldigen Verſuchen kam man dahin, die Worte in die einfachen Töne zu zerlegen, woraus ſie beſtanden, und dieſe Töne mit einfachen, aber unveränderlichen Charakteren und Zügen anzudeuten, welche allen Gleichlautern zum Grunde lagen. Wie viele Mühe dieſes koſte, ergiebt ſich aus der Geſchichte der Sprache bei den Chineſern, welche nicht weniger denn neunzigtauſend ſymboliſche Wörter haben, deren ihre Sprache zu ihrer Vorſtellung bedürfen ſoll. Daher kommt es, daſs der gröſste Gelehrte dieſes Volkes weiter nichts als ein Grammatiker der unterſten Klaſſe iſt, deſſen ganzes Leben kaum hinreicht, ſeine Sprache ſchreiben zu lernen.

So lag die Zeichenkunſt, als erſtes Bedürfniſs, ſich anders als Mund gegen Mund, und durch das Gedächtniſs verſtändlich zu machen, den Nationen zum

---

[2]) ROBERTSONS Geſch. von Amerika. 2. B. 78. S. 334.

Grunde; und ſo roh und elend ſie war, ſo exiſtirte ſie doch als lineariſcher Umriſs mit Bedeutung, als Bild und Gemählde für das Auge und Gedächtniſs, ehe die Menſchen darauf verfielen, plaſtiſche Werke zu formen, und Bildhauerkunſt zu erfinden.

4.

Dieſes Volk liefert noch einen merkwürdigen Beitrag zur richtigen Beurtheilung der egyptiſchen Kunſtwerke, welche dem Grafen von CAYLUS ſo bewundernswürdig vorkommen, den Pyramiden. Folgen wir der Beſchreibung, welche uns ROBERTSON, nach HERRERA, von den Tempeln in MEXIKO und CHOLULA macht, und nach den Zeichnungen, welche uns PURCHAS in ſeinen mexikaniſchen Gemählden hinterlieſs, ſo finden wir, daſs die Art, wornach ſie errichtet wurden, PYRAMIDALISCH war. Von erſterem ſagt er: „Der Tempel von MEXIKO war ſo hoch, daſs man eine „Treppe von hundert und vierzehn Stufen hinanſteigen muſste; eine dichte, „viereckigte, zum Theil mit Steinen gefütterte Erdmaſſe. Seine Baſis war auf „jeder Seite neunzig Fuſs lang, nahm die Höhe des Gebäudes hinauf allmählig „ab, und endigte ſich auf ein Viereck von ungefehr dreyſſig Fuſs, wo eine „Niſche des Götzen und zween Altäre ſtunden, auf welchen die Opfer „geſchlachtet wurden. Alle die andern berühmten Tempel in NEUSPANIEN „waren dem von MEXIKO ähnlich.“ Er fährt fort, und macht die richtige Bemerkung: „Dergleichen Gebäude flöſsen uns keinen hohen Begriff von ihrem „Fortgange in den Künſten und in der Erfindſamkeit ein; und man kann ſich „kaum vorſtellen, daſs eine rohere und einfachere Form einer Nation in ihren „erſten Verſuchen, irgend ein groſses Gebäude aufzuführen, hätte einfallen „können [3]).“ Dieſes ſind nichts anders als pyramidaliſche Maſſen, welche ſelbſt

---

[3]) ROBERTSON am angef. Orte. S. 344. 345.

ſelbſt in Rückſicht der Struktur den egyptiſchen beikamen; von welchen POKOKE ſagt: „Es iſt wahrſcheinlich, daſs die Erbauung der Spitz-„ſäulen daher entſtanden, daſs man ſolche Haufen, die man zum Gedächtniſs „der Todten aufgeworfen hatte, mit Steinen belegte." Daher kommt es auch, daſs einige verfallene Pyramiden bei SACCARA wie Hügel ausſehen, welche mit Steinen belegt ſind [4]). Nachher vermuthlich erbauten die Egyptier erſt dieſe Maſſen von Steinen.

Nicht minder merkwürdig iſt die Pyramide in dem niederländiſchen GUIANA, von welcher HARTSINK ſagt, daſs ſie unfern dem Fluſſe MASSEROUNY befindlich ſey; dieſe Nachricht, welche hier eine Stelle verdient, lautet alſo: „Ein gewiſſer Rath von unſerer Colonie ESSEQUÊBO, Nahmens „ PYPERSBERG, iſt im Jahre 1746 in dieſem Fluſſe ſehr hoch hinaufgefahren, „ und ſah am ſiebenten Tage ſeiner Reiſe, zwiſchen ſehr hohen Bergen, in „ einer Ebene eine ſehr hohe Pyramide von *gehauenen Steinen*, die dem Anſehen „ nach vollkommen viereckigt war und ſich in eine Spitze endigte [5])." Die Indier nannten ſie die Wohnung des JAWAHEU, welchen die Holländer für den indianiſchen Teufel halten, und wollten der näheren Unterſuchung aus Furcht nicht beiwohnen.

Woher kommt es nun, daſs ein Volk, das elende Werke der Baukunſt, und keine Kenntniſſe derſelben beſaſs; das in Hütten ohne Fenſter, und woran die Thüren nie Mannshöhe hatten, wohnte, Werke errichtete, welche ein Graf von CAYLUS *für bewunderungswürdige Denkmale voll Simplicität und Hoheit anſah?* Gewiſs weil ſie nicht weniger Kunſt, nicht weniger Kenntniſſe erforderten, als die Erbauung einer Pyramide. Sie bedurften keiner Kenntniſſe, welche bei unſern ſenkrechten Gebäuden, und bei unſern gewölbten Kunſtwerken

---

[4]) POKOKE am angef. Orte. B. I. S. 79. 80.

[5]) HARTSINK Beſchreib. von Guiana. B. I. Cap. 22. S. 265.

ſo nöthig ſind: eben ſo wenig als des Senkbleys oder der Waage, ſondern ſie konnten, ohne alle dieſe Kenntniſſe, auf die ſicherſte Art, Hügel bedecken, oder auf eine ungeheure Baſis abnehmende Maſſen errichten. Dieſe immer und allmählich abnehmende Form ſetzte ſie auſſer alle Möglichkeit, mit jenen Hinderniſſen ſenkrechter Werke, kämpfen zu müſſen, welche ſo viele Präciſion und Aufmerkſamkeit fordern. Bei dieſen Maſſen fand keine Berechnung der Schwere des Ganzen gegen das Fundament ſtatt, weil die Peripherie der Baſis, und ihr ungeheurer Umfang dem Ganzen allenthalben Ruhepunkte darbot, worauf es ſich ſtützen konnte. So leicht war es eine Pyramide zu errichten, wenn die Menſchen ihre Hände oder andere Werkzeuge gehörig zu handhaben wuſsten, und ungleich leichter den Egyptiern, die den Mechanismus beſſer kannten als die Wilden, und mit Maſchinen verrichteten, was letztere mit unſäglicher Handarbeit thun muſsten.

5.

Die Künſte waren aber in MEXIKO nicht allein in dieſer Art anzutreffen, ſondern auch bei andern Amerikanern. Es giebt viele Völker, welche die Eitelkeit hatten ihre Leiber mit verſchiedenen Figuren zu bemahlen, welches vermuthlich eine verfeinertere Art des *Tattowirens* war. Wie dieſe Figuren beſchaffen geweſen iſt unbekannt. Die Peruaner zeichneten ſich ebenfalls vorzüglich, ja ſogar noch vor den Mexikanern, aus. Wir finden bei ihnen, ſo wie bei den Mexikanern groſſe Arbeiten. Von der Art war der Tempel der Sonne zu PACHAMAC, welcher mit dem Pallaſte des INCA und einer Feſtung dergeſtalt zuſammenhieng, daſs ſie alle ein groſses Gebäude von mehr als einer halben Seemeile im Umfange ausmachten. Da ſie mit dem Gebrauch des Eiſens völlig unbekannt waren, und von Maſchinen nichts wuſsten: ſo verdienen ihre Werke um deſto mehr Bewundrung, weil ſie gewöhnlich aus ungeheuren Felſenſtücken beſtanden, welche ſie mit ihren Händen aufeinander ſetzen muſsten.

Die Ruinen von ATUN-CANNAR, und überhaupt aller INCAS PIRCAS, zeigen hinlänglich, daſs ſie alle andere Amerikaner übertroffen haben. Bei allem dieſem aber war die Kunſt bei ihnen noch äuſserſt roh, und ſie verſtanden noch nicht einmal, die Steine zu behauen, ob ſie gleich jene, das Kupfer zu härten, beſaſsen. Sie ſetzten die unbehauenen Steine mit allen ausſpringenden Ecken und Winkeln, die ſie von Natur hatten, aufeinander; und das Volk, welches die Kunſt verſtand, die Steinmaſſen ſo genau zu bearbeiten, daſs ſie in alle krumme, grade, eckigte Winkel und Vertiefungen ſo ſehr einpaſsten, und ohne Kitt oder andere bindende Materie zu Verſtopfung der Ritzen anzuwenden, dies mit einer Präciſion thaten, daſs es faſt unmöglich war, die Fugen zu bemerken; dieſes Volk fiel nie auf den Gedanken, die Auſſenſeite dieſer Steine zu ebenen, und ihnen irgend ein Anſehen zu geben. Sie bedienten ſich groſser Steine bis zu 30,000 Pfunden; und hier hat Herr von PAUW Recht, wenn er ſagt, daſs ſie ſich aus Mangel nöthiger Werkzeuge zu Behauung der Steine oft ſolcher bedienen muſsten, die gröſser waren, als ſie ſeyn ſollten [6]). ACOSTA maſs einen dieſer Steine, und fand ihn dreiſſig Fuſs lang, achtzehn breit, und ſechs dick; und doch, ſetzt er hinzu, gab es in der Feſtung zu CUSKO noch viel gröſsere [7]). Indeſſen brachten ſie die Höhe ihrer Gebäude nie über zwölf Fuſs, weil ſie zu wenig mit den Hülfsmitteln, welche die Baukunſt erfordert, bekannt waren. Von ihrer ausdaurenden Gedult im Fügen dieſer Steine, giebt die unten ſtehende Note nähere Auskunft [8]).

Dies alles beweiſt hinlänglich, wie wenig dazu nöthig ſei, groſse Maſſen aufeinander zu tragen, und daſs, hätten die Egyptier ſonſt keine Denkmähler der Kunſt, als ihre Pyramiden, dies ihnen keine Vorzüge von Werth geben könnte.

---

[6]) J. PAUW defenſe des recherches philoſoph. ſur les Americains. p. 160.

[7]) ACOSTA lib. VI. cap. 14. VEGA lib. VIII. cap. 21. ULLOA Entretenemientos. Tom. I. 391. a. d. R. LXIII. A. S. 560.

[8]) ROBERTS. 2. B. S. 561.

6.

Dieſe Völker aber näherten ſich der Mahlerei dadurch, daſs ſie nicht nur jene linearifche Zeichnungen kannten, ſondern auch die Kunſt, ſie in Metalle zu treiben, erfunden hatten. Man findet noch jetzo in Spanien einige derſelben, welche aber nichts weniger als Kunſt und Schönheit verrathen. Sie ſind im Gegentheil ihren Zeichnungen gänzlich angemeſſen.

PERU und MEXIKO bediente ſich, wie alle andere Völker, des Goldes und Silbers eher, als des Eiſens, nicht nur weil dieſe edlen Metalle mehr Geſchmeidigkeit hatten, und ſich alſo leichter bearbeiten lieſsen; ſondern auch hauptſächlich deshalb, weil der reine Goldſtaub und die Silberadern kein ſo ſchwieriges Verfahren erforderten, als das Eiſen, welches ohne Abſonderung von ſeinen Schlacken, und ohne in dem Schmelzofen geſchäumt zu werden, nicht mit dem Hammer zu ſchmieden iſt. Das Silber war ungleich leichter zu ſchmelzen, und dieſes bewerkſtelligten ſie auf eine ſehr ſinnreiche Art [9]). Dadurch wurde die Menge des Silbers in PERU ſo groſs, daſs viele gemeine Geſchirre und Werkzeuge daraus verfertiget wurden [10]).

Die ſpaniſchen Schriftſteller, welche zu den Zeiten der Entdeckung Amerika's ſchrieben, und alles erſtaunlich übertrieben, ſprechen mit einem ausſchweifenden Enthuſiasmus von den herrlichen Kunſtwerken der PERUANER und MEXIKANER, ſo wie Abentheurer ohne Geſchmack und Kenntniſs der Kunſt ſprechen oder erzählen können. Ganz richtig ſagt deshalb ROBERTSON: „Aus verſchiedenen Muſtern peruaniſcher Geräthſchaften und Zierrathen, „die im Königlichen Kabinette zu MADRID aufbewahrt werden, und aus „einigen, die man in verſchiedenen Sammlungen in andern europäiſchen „Ländern findet, habe ich Grund zu glauben, daſs die Arbeit eher der „ſchlechten Werkzeuge, womit ſie verfertigt wurde, als ihrer wirklichen

---

[9]) Ebendaſ. S. 372. [10]) ACOSTA lib. IV. c. 4. 5. GARCILASSO P. I. l. VIII. c. 25.

„ eignen Nettigkeit und Zierlichkeit wegen, zu bewundern ist; und dass die „ Peruaner unter allen Amerikanern zwar am weitesten, aber doch noch nicht „ über die Kindheit der Künste hinausgekommen waren [11]). "

Was ihre sogenannten Gemählde durch künstliche Zusammenreihung der Federn anlangt, so haben diese eigentlich nichts mit der wirklichen Zeichenkunst und Mahlerei gemein, und es würde hier nichts weniger als der schickliche Ort seyn, davon zu reden. Mir ist es genug, gezeigt zu haben, dass die Zeichenkunst den Völkern als Bilderschrift bekannt war, ehe sie an Bildhauer- und Bildgrabekunst dachten, oder nur denken konnten.

Vielleicht scheint die Sorgfalt, womit ich diesen Grundsatz zu berichtigen suchte, etwas übertrieben; ich selbst finde dieses einigermasen für diejenigen wahr, denen die Berichtigung der Geschichte der Kunst gleichgültig ist. Ich würde auch keinesweges so viel hierüber gesagt haben, wenn ich nicht wüste, dass das *desipere in loco* auch seine Annehmlichkeiten habe, und dass es dieselbe Nachsicht verdiene, als wenn ein so grosser Mann, wie LESSING, über das nicht minder gleichgültige Alter der Oelmahlerei einen kleinen Traktat schreibt. Hiezu kommt noch, dass mein Bemühen in sofern gewisse Nachsicht verdient, da die ganze Kunst der Griechen vor APELLES auf der linearischen Zeichnung beruhte, und nichts anders als eine verbesserte Linienmahlerei war; eine Wahrheit, welche so lange unbekannt, und selbst einem WINKELMANN und andern grosen Männern der Kunst ein Geheimniss blieb. Dieses werde ich im Verfolge näher entwickeln; und ich setze deshalb die Geschichte der LINIENMAHLEREI nach dem Alterthum der Völker fort, bis ich auf den Punkt komme, sie mit ihren Handgriffen und Behandlungen dem Leser ganz bekannt zu machen.

---

[11]) Ebendas. S. 373.

Da nun unſere Nachrichten von Indien bis jetzo noch nichts vom Detail der Künſte uns erzählten, ſondern blos im Ganzen davon redeten: ſo wenden wir uns gerade zu dem Volke, welches nach den Indiern das älteſte iſt, nemlich den Egyptiern.

IV.

Von den Künsten in Egypten.

1.

Egypten, dies iſt unläugbar, beſaſs von undenklichen Zeiten her ſehr viele Werkzeuge der Kunſt, und lieferte damit nichts wirklich Schönes; hatte unglaublich viele Hülfsmittel, und wendete ſie mehr auf das Rohe, in die Augenſpringende, Dauerhafte durch ſeine ungeſchmeidige Gedrängtheit, und Koloſſaliſche an, als auf das, was ſich durch Dauer und gefällige Schönheit zugleich verewigt. Keine Nachahmungen der wirklichen Natur, keine Proportionen, keine Kenntniſſe, die ſich weit über die linearifchen erhüben, keine Nüançirung der Farben, und überhaupt nichts von der Grazie der griechiſchen

Kunſt, miſchte ſich in ihre Werke. Selbſt da, wo ſie WINKELMANN noch am beſten findet, in Verfertigung der Thiere, verdarben ſie das wenige Gute durch die myſtiſche Geſtalten, wodurch ſie die Natur mit Ungeheuern der Einbildungskraft bereicherten, die ſie ſo widrig und heterogen nie erzeugt hat. Egypten wurde durch Prieſter regiert, die es für ein Verbrechen hielten, von irgend einem hergebrachten Gegenſtande, entweder der Spekulation, oder der Sage, oder des Koſtums, oder des Modells abzuweichen, und die von dem lächerlichen Stolz ihrer Miniſterſchaft des ewigen und verborgenen AMMUNS, oder der Ehre dem Ochſen APIS, oder dem Bocke zu MENDES lieber als dem geſunden Menſchenverſtande zuzugehören, hingeriſſen, auf alle andere niedere Stände des Landes mit Verachtung herabſahen, und ſtatt die Kunſt durch Cenſurfreiheit zu ermuntern, und der Einbildungskraft und den Talenten der Künſtler freien Lauf zu laſſen, ſie an ein ewiges Einerlei von unveränderlichem Modell feſſelten, wodurch aller Kunſteifer niedergedrückt, und der Künſtler ſelbſt ein elender Pfuſcher blieb, der ſich über nichts, und nie über das hundert und hundertmal, und bis zum Ekel oft verfertigte Modell erheben konnte.

Bei dieſem Drucke, der, ſtatt eine würdige Schätzung der Kunſt vorauszuſetzen, eine wirkliche Geringſchätzung derſelben verräth, ſind die egyptiſchen Künſtler nichts anders, denn eine Art von Handwerkern, welche für die Religion und die Miſsgeburten des menſchlichen Verſtandes, göttliche Symbole auf den Kauf verfertigten, oder in die Tempel hieben, oder mahlten (wenn man anders den ſchneidenden, brennenden Auftrag von einerlei Farbe eine Mahlerei nennen kann), oder Sphinxe; oder Hieroglyphen verfertigten, worin ſie es auch, wegen der unendlichen Anzahl der Schriftbilder, die ſie ſo oft wiederholten, unter allen Dingen am weiteſten gebracht haben. Dies erforderte aber nicht mehr Talent, als das Schreiben von Buchſtaben, worin es mancher Knabe zu einer groſsen Vollkommenheit bringt, ohne auf Nachruhm und Bewunderung derer, die kommen werden, Anſprüche machen zu können.

Die

So sehr aber die Egyptier, welche nie über eine mittelmäfsige linearische Zeichnung der Umrisse, und nicht über die graden Linien hinauskamen, in der Mahlerei zurückblieben, so sehr thaten sie es vielen gleichzeitigen Völkern in der Baukunst zuvor. Dies läfst sich vorzüglich von der Dauer und Festigkeit ihrer Gebäude, hie und da von der Eleganz der Simplicität, wo sie ihren chargirten Geschmack des Umfangs der Werke halben nicht anbringen konnten, und ein Werk, nicht aus Wahl, sondern aus Noth, so einfach lassen mufsten, als wir sie noch finden, sagen. Aber dies war, wie schon erwähnt worden, nicht ihrer Liebe zu einem reinen Geschmack zuzuschreiben, denn sie verunstalteten sogar die Säulen ihrer Tempel mit Hieroglyphen, und würden eben dieses mit allen ihren Syringen, Pyramiden, Labyrinthen und Tempeln, wie auch wirklich bei den meisten zum Theil geschah, gethan haben, wenn die Unermefslichkeit der Arbeit es zugelassen hätte. Ich werde, um alles gesagte zu bestätigen, die Geschichte der Kunst stückweise durchgehen.

Einer gewissen Art verzeihlicher Arroganz zufolge, nach welcher alle alte Völker es für eine Ehre hielten, AVTOCHTONEN zu seyn, und von keinem andern Volke der Welt abzustammen, behaupteten die Egyptier, dafs sie das ursprüngliche Volk der Welt wären, und Künste und Wissenschaften von keiner andern Nation erhalten, sondern sie alle selbst erfunden hätten. PLATO hörte von ihnen, und erzählte es nach, dafs sie die Mahlerey zu seiner Zeit schon ZEHNTAUSEND Jahre getrieben hätten [1]). Zur Zeit des PLINIUS aber sprachen sie schon etwas bescheidener vom Alterthum dieser Kunst, und gaben von ihrer Erfindung, bis zur Zeit, da sie nach Griechenland überging, nur

---

[1]) PLATO de legib. dial 2. in opp. ex Edit. Bipon. Tom. 8. pag. 66. 67. Was er aber hinzusetzt, ist nicht zu ihrem Vortheil; denn er behauptet, dafs ihre Künste nach 10000 Jahren sich um nichts gebessert hätten.

Σκοπων δ' ευρησεις αυτοθι τα μυριοστον ετος γεγραμμενα, η τετυπωμενα (ουχ ως επος ειπειν μυριοστον, αλλ' οντος) των νυν δεδημιουργημενων, ουτε τι καλλιονα, ουτ' αισχιω, την αυτην δε τεχνην απειργασμενα.

SECHSTAUSEND Jahre an [2]). Dieſer Schriftſteller rügt dieſes Vorgeben mit vielem Grunde, nur mit demjenigen nicht, der es ins auffallendſte Licht hätte ſetzen müſſen. Denn nichts zeigt eine deſpotiſchere Thorheit und Mangel an ächtem Geſchmacke mehr, denn eine zehn- oder ſechstauſendjährige Kunſt, die ſich wenig über die unterſte Stufe der Barbarei und Kindheit erhoben hat; nichts macht den Verſtand einer Nation verdächtiger, als wenn ſie im Stande iſt, ſich der Ueberbleibſel ihrer Barbarei durch Jahrtauſende hindurch gegen ein Volk zu rühmen, das in wenigen Olympiaden gröſsere Fortſchritte gemacht hatte, als das älteſte Volk der Erden in ganzen Jahrtauſenden. Nichts als der niedrigſte Neid, und der Völkerhaſs, welcher den Egyptier ſo ſehr vor vielen andern Nationen auszeichnet, vermochte ſie, beim Anblick der griechiſchen Werke, unter den PTOLOMÆERN dergleichen Unſinn zu behaupten, gleich als wenn das Alter, die Würde und Gröſse der Kunſt, und nicht die hohe Grazie, und die unnachzuahmende Schönheit und Vollkommenheit derſelben, dieſen Werth beſtimmte. Wir überlaſſen dem Grafen von CAYLUS ſeinen Glauben an die Erfindung der Mahlerei in Egypten mit Vergnügen, überzeugt, daſs es ſehr möglich war, ſich hierin zu irren.

Was am meiſten das Vorgeben der Egyptier verdächtig macht, iſt unter andern: daſs wir in der Geſchichte dieſes Landes auch nicht den geringſten allmähligen Fortgang in der Kunſt ſelbſten bemerken; ſondern ſo weit ihre verdächtige Geſchichte reicht, auch alle Künſte, die ſie hatten, und alle Art der Anwendung, in den früheſten Zeiten mit den ſpäteſten völlig gleich finden. Dies pflegt nur bei einem Volke zu ſeyn, welches Künſte von andern Völkern nachahmt, und ſich auf einmal in den ganzen Beſitz derſelben ſetzet, oder ſie aus irgend einem Mutterlande in die Colonien überbringt. Ohne alle Vorliebe für das alte Teſtament, muſs ich ſagen, daſs mir ſeine Verſicherungen

---

[2]) PLINIUS H. N. lib. 35. cap. 3. V. pag. 681.

wahr ſind, wenn es den erſten bekannten Bewohnern der Erde, welche in Indien wohnten, die Erfindung der Baukunſt, des Eiſens, und aller andern antidiluvianiſchen Künſte zuſchreibt, und als eine ächte Urkunde die Beobachtungen des Kenners auf die Züge der älteſten bekannten Colonien hinleitet, welche von Indien aus nach Weſten vordrangen, und ſich in den Ebenen SINEAR oder CHALDÆA ausbreiteten. Das Land NOD lag, wie GATTERER behauptet, in INDIEN oder ſeinen Grenzen, die Gegend der erſten bekannten Erdbewohner am INDUS und OXUS. Da lebten JUBAL, der Erfinder der Muſik; TUBAL, der das Eiſen ſchmieden lehrte, und das Kupfer bearbeitete; und vor ihnen KAIN, der eine Stadt erbaute (welches die Kenntniſs architektoniſcher Anfangsgründe vorausſetzt), und folglich alle in INDIEN [3]). Behauptungen einer Urkunde, die ſo übereinſtimmend mit den neueſten Nachrichten und der Geſchichte INDIENS iſt, verdient alle Hochachtung; und CAYLUS wird es uns alſo vergeben, wenn wir ſeine Meinung, die mit nichts unterſtützt iſt, einer Urkunde nicht vorziehen, die ihm ſelbſten ehrwürdig ſeyn würde, wenn er Gelegenheit gehabt hätte, dieſen Gedanken zu entwickeln.

2.

MAHLEREI DER EGYPTIER.

Wir können von ihrem Werthe bloſs aus den wenigen Ueberbleibſeln, welche die Zerſtörungen der Zeit und Barbarei uns übrig gelaſſen, ſchlieſsen. Ich habe mir, ſo viel als möglich war, Nachrichten zu verſchaffen geſucht, und, was in meinen Augen das meiſte werth iſt, ſelbſt einige Stücke ihrer Kunſt geſehen; und kann alſo mit ſo viel gröſserer Gewiſsheit davon ſprechen.

Die Egyptier blieben bei der Zeichnung, im reifſten Alter ihrer Kunſt, da ſtehen, wo andere Nationen anzufangen pflegen. Sie kamen nicht über die

---

[3]) GATTERER am angef. Orte.

graden Linien der erſten Umriſſe von Geſtalten hinaus; ſondern blieben beſtändig dabei [4]). Sie gaben dieſen elenden Geſtalten weder Bewegung, noch abweichende Richtungen; ſondern eine war der andern ſo ähnlich, wie die beigebrachte Copie aus dem Grabe des OSMANDIAS. Die Lage und das Spiel der Muskeln, nebſt den mannigfaltigen Abweichungen, welche ſie auf dem Körper, nach den verſchiedenen Richtungen und Beugungen deſſelben, hervorbringen, war ihnen völlig unbekannt. Sie verſtanden ſehr natürlich, da ſie bei dem bloſsen Umriſſe blieben, nichts von allen Schönheiten, womit das mächtige Genie der Menſchen in Griechenland und andern Gegenden die Kunſt veredelte, ſo wenig als von Regeln, die den Künſtler leiten, um ſein Werk zur Bewunderung eines jeden Kenners vollkommen zu machen. Es würde unnützer Zeitverluſt ſeyn, alles zu erzählen, was ſie nicht wuſsten, da in dem einzigen Worte: lineariſcher Umriſs, ihre ganze Kunſt enthalten iſt, und ſich mit einem flüchtigen Blick auf die dem II. Kap. vorgeſetzte Probe derſelben aufs richtigſte urtheilen läſst. VOLTAIRE hat vollkommen Recht, wenn er ſagt: „J'ai vu les pyramides, & „ n'en ai point été emerveillé. Je regarde ces monumens, comme des jeux de grands „ enfans, qui ont voulu faire quelque choſe d'extraordinaire, ſans imaginer d'en „ tirer le moindre avantage — quand on m'a voulu faire admirer les reſtes de ce „ fameux labyrinthe, de ces palais, de ces temples, dont on parle avec tant „ d'emphaſe, j'ai levé les epaules de pitié; *je n'ai vu que des piliers ſans proportions, qui ſoutenaient de grandes pierres plates; nul goût d'architecture, nulle „ beauté; du vaſte, il eſt vrai, mais du groſſier* [5])."

Man kann mit ſo wenig Worten nichts Wahreres von den Künſten in Egypten ſagen. Bei dem Anblick ihrer ſogenannten Mahlereien wird man auf eine ſo widrige Art von der Täuſchung ſeiner Einbildungskraft, wenn man die

---

[4]) WINKELMANN am angef. Orte. 1. Th. 1. Cap. S. 10. XIII.

[5]) VOLTAIRE Oeuvres complettes. Ed. de Gotha. Tom. XXVII. p. 272. 273.

egyptiſchen Gemählde ſich nur erträglich dachte, und ſo unangenehm überzeugt, daſs man, nach Prüfung dieſer elenden Schmierereien, die Augen mit Vergnügen hinwegwendet. Bekanntlich mahlten ſie die Figuren der Verſtorbenen auf die Kaſten oder Särge, worinnen ſie ihre Todten bewahrten. Ich ſahe verwichenes Jahr im Muſäo zu LONDON einen ſolchen Sarcophag, der die ganze Geſtalt der Mumie hatte, welche neben demſelben in der Ecke des Schrankes angelehnt ſtand. Der erſte Anblick iſt für ein Auge, das ſich an Schönheiten der Kunſt nur mittelmäſsig gewöhnte, widrig, abſchreckend, und faſt unerträglich. Das braune ſteife Geſicht ohne Lineamente, ohne den geringſten Reiz; die verworrenen Hieroglyphen, die untereinander mit verſchiedenen Farben ohne alle Miſchung daliegen, und gleichſam in das Auge brennen; das ekelhafteſte Gelb; die abgeſchmackten Zierrathen von Glasknöpfen, beſonders auf der Mumie des dritten Zimmers, aus der Sloaniſchen Sammlung; und mit einem Worte, alles verräth gänzlichen Mangel an Geſchmack, Ordnung, Schönheit, und Wohlſtand in der Darſtellung.

Es iſt wirklich zum Erſtaunen, wenn man die Hinderniſſe des Climas des Prieſter- und Regentendeſpotiſmus, abzieht, daſs ein Volk, das ſo reichlich mit Hülfsmitteln, die Künſte bis zur höchſten Stufe der Vollkommenheit zu erheben, verſehen war, dieſe Mittel ſo wenig zu gebrauchen verſtand. In eben dieſen brennenden Farben, deren ganzer urſprünglicher Gehalt nach Jahrtauſenden noch unverändert daliegt; in jenen ſo friſch erhaltenen Farben der königlichen Gräber von BIBAN EL MOLUK, des Platfonds zu TENTYRA und SYENE, und in den Farben auf dem umgeſtürzten Sphinx bei dem alten HELIOPOLIS, zeigen ſich Hülfsquellen, deren ſich wenige Völker rühmen konnten, und die der Graf CAYLUS in gewiſſen ſcharfen und beiſſenden Materien ſucht, welche die Farben dem Körper ſo feſt einverleibten, daſs Jahrhunderte nichts in ihrer Geſtalt änderten [6]).

[6]) CAYLUS am angef. Orte. 1. B. S. 354.

Dieſe Vermuthung iſt vielleicht ein Irrthum. Beitzende Mittel erhalten die Farben nicht immer, ſondern zerſtören auch gewiſſe Arten, oder verändern ſie wenigſtens dergeſtalt, daſs ſie nichts weniger als ſich gleich bleiben. Ich werde eine Vermuthung wagen, die ich aber vorher noch durch eine Erfahrung prüfen will, welche ich deshalb anzuſtellen mir vorgenommen habe. Ich glaube nemlich nicht ohne Urſache vermuthen zu können, daſs die Egyptier die Farben nicht auftrugen, wie es jetzo zu geſchehen pflegt, weil ihnen der Gebrauch des Pinſels gänzlich unbekannt war. Es blieb ihnen in dieſer Hinſicht nichts anders übrig, als die plaſtiſche zähe Maſſe ſo ganz mit den einfachen Farben zu vereinigen, daſs die ganze Maſſe, die ſie auftrugen, dieſe Farbe enthielt. Es iſt gleichviel, ob ſie aus einem gewiſſen Wachſe, oder einer ſteinharten Kütterde beſtanden habe, oder aus etwas Aehnlichem. Dieſe konnten ſie leicht mit Hülfe ihrer Werkzeuge auftragen, und zwar um ſo leichter, da ſie keine Farbenmiſchungen, und keine Schattirungen kannten; ſondern alles in einerlei Farben, roth, gelb, oder anders mahlten. Dieſe plaſtiſche Maſſe und Kütterde härtete entweder durch enkauſtiſche Behandlung, die ihnen nicht unbekannt war, oder von ſelbſten. Dieſes muſste ſehr natürlich die Farben in gleicher Stärke erhalten, da ſie von der Maſſe ſelbſt gebunden und befeſtigt, und ihr ganz einverleibt war, welches beſonders von Steinen und Erdfarben gilt. Ich werde gegen das Ende dieſes Werks meine Leſer mit einer ſolchen Kütterde bekannt machen, und ihre ganze Zuſammenſetzung lehren, welche an Härte keinem Sandſteine etwas nachgiebt, beim Anſchlagen Funken von ſich ſprüht, und welcher man, bei der geſchmeidigſten plaſtiſchen Behandlung, das ganze Anſehen einer Arbeit aus rohem Sandſteine nicht nur, ſondern auch alle Farben, und die ganze Feſtigkeit, Härte, und Dauer eines Steins geben kann.

3.

Bildhauerkunst der Egyptier.

Eben der Geiſt, welcher dieſes Volk bei ſeiner Mahlerei beſeelte, herrſchte nicht minder in den Werken des Meiſſels und Bildhauers. Auch hierin blieben ſie bei den alten Gebräuchen, und kein Künſtler durfte es wagen, davon abzugehen, und nach ſeiner eignen Einbildungskraft zu verändern. Ihre Gottheiten waren alle nach einem Modell gehauen, und alle, bis auf die Zeit der Perſer und Griechen, höchſt elend und ſchlecht. Dieſe Kunſt, welche eine gute Kenntniſs des äuſsern Muskelſpiels, welches man bei den neuern Mahlern und Kennern der Kunſt, unter dem zu weit eingreifenden Namen der Anatomie, kennt (die dem Künſtler nichts weniger als in dem ganzen Umfange der Bedeutung des Worts nöthig iſt), vorausſetzt, konnte bei ihnen, ihrer groſsen Unwiſſenheit mit der Kenntniſs dieſes Spiels wegen, nicht viel Erträgliches liefern.

Die Modells, an welchen Mahler und Bildhauer die Kunſt hätten ſtudiren können, waren überdem ſo ſehr von aller Grazie und Schönheit leer, daſs ſie im Gegentheil bei dem Studium des Nackenden, der von Natur und allem verſäumten, braunen, kleinen, dickbäuchigten, unproportionirten Kopten, oder beſſer Egyptiern, keine ſchöne Kopien von ungeſtalten Originalen nehmen und bearbeiten konnten. Was würde da dem egyptiſchen Künſtler die Kenntniſs der Anatomie genutzt haben, da ſie ihm auf einem häſslichen Körper erſchien, und nicht leicht zur Vorſtellung eines ſchönen Ideals würde geholfen haben, denn dieſes beſteht doch immer aus der Zuſammenſetzung des ſchönen Details der Natur in ein Ganzes; und wie ſoll die Idee des Künſtlers auf etwas geleitet werden, das er niemals, weder im Ganzen, noch in Theilen, vor ſich ſieht?

Man erlaube mir hier eine kleine Bemerkung. Winkelmann und Caylus, welche dem Diodor in ſeiner Erzählung, wegen der Balſamirung

todter Körper, folgen, und aus dem Abſcheu der Egyptier gegen die PARASCHISTEN, auf die Unmöglichkeit, anatomiſche Erkenntniſſe zu erhalten, ſchlieſsen; ſcheinen dieſer Erzählung Glauben beizumeſſen, welche das ganze Gepräge eines Mährchens an ſich hat. DIODOR ſagte nemlich, daſs der PARASCHISTES, welcher zur Balſamirung der Todten den Einſchnitt in den Körper machte, damit die TARICHEUTEN das Eingeweide herausholen konnten, unter Steinwürfen und Verwünſchungen der Gegenwärtigen, nach dem Schnitte ſogleich hätte aufs eiligſte entfliehen müſſen [7]). Der Graf von CAYLUS glaubt dieſes Mährchen ſehr ernſthaft [8]); und WINKELMANN, der ſonſt ſo leichtgläubig nicht zu ſeyn ſcheint, macht aus den *Gegenwärtigen* ſogar *Verwandte*, die zugegen geweſen ſeyn ſollen [9]). DIODOR widerlegt dieſes Vorgeben ſelbſt, indem er kurz vorher ſagt, daſs die Leichname den Balſamirern von der Verwandtſchaft übergeben wurden. Bei dieſen Leuten lagen gewöhnlich viele Leichname, und ſie wurden deshalb von einem dazu beſtellten Schreiber bezeichnet, damit, wie CAYLUS ſelbſt ſehr richtig bemerkt, keine Verwechſlung vorginge. Wo kommen alſo die Verwandten her, um bei der Arbeit des Balſamirens, welche nie öffentlich geſchah, den Arbeiter mit Steinen und Verfluchungen hinweg zu jagen? Und wie lächerlich! dabei zu ſtehen, und ſtille dieſe Einſchnitte zuzuſehen; einer Beſchimpfung, wie CAYLUS unrichtig überſetzt, erſt ruhig beizuwohnen, und ſie vollenden zu laſſen, und ſie nachher mit ernſthaften Steinwürfen zu rächen! Würde das nicht ein elendes Licht auf den geſunden Menſchenverſtand dieſes Volks werfen, und wird es wol einem nachdenkenden Leſer glaublich vorkommen? Von den Mitarbeitern, welche täglich ähnlichen Arbeiten beiwohnten, und die nicht das geringſte Intereſſe

---

[7]) DIODOR. lib. I. Cap. 91. pag. 79.
[8]) CAYLUS am angef. O. B. I. S. 338.
[9]) WINKELMANN am angef. O. 1. Th. 2. Cap. 1. S. 38.

Intereſſe dabei hatten, iſt dieſes noch weit minder glaublich; denn die waren entweder mit andern Arbeiten beſchäftiget, oder zu ſehr an die Arten des Balſamirens gewöhnt, als daſs ſie etwas für eine Beſchimpfung hätten anſehen ſollen, was ſie nichts anging, und ihnen im Gegentheil reiches Brod gab. Ueberdem mögte ich in der ganzen Welt den Mann ſehen, der, ohne verrückt zu ſeyn, eine Arbeit ergreifen würde, die ſeinem Hirnſchädel einen täglichen Steinhagel zuziehen, und ihm mit beſtändiger Lebensgefahr drohen würde. Man verzeihe mir dieſe kleine Ausſchweifung. Ich wollte damit meinen Leſern nur zeigen, mit welcher prüfenden Behutſamkeit man die alten Schriftſteller leſen müſſe, welche beſonders von den Egyptiern und den älteſten Zeiten ſchrieben; weil dieſes Volk einem HERODOT und DIODOR, und allen Ausländern, viele Unwahrheiten und Fabeln erzählte, welche dieſe uns getreulich hinterlaſſen haben.

Wir kehren zu ihren Bildſäulen zurück, welche uns die Zeit und Zerſtörung übrig lieſsen. Eben der grobe und koloſſaliſche Geſchmack, den ſie in ihren ungeheuern Pyramiden, zum ewigen Denkmal des Deſpotiſmus und der Barbarei, äuſserten, herrſchte auch in ihren Bildſäulen. Von dieſer Art waren die ſitzenden Rieſengeſtalten auf den beiden Pyramiden des Sees MOERIS [10] [11]; die koloſſaliſchen Geſtalten des MEMNONIUMS bei MEDINET-HABOU. Das Fuſsgeſtelle einer Bildſäule beſchreibt uns POKOKE dreiſſig Fuſs lang, und ſiebenzig breit; die Höhe von der Fuſsſohle bis an das Knie neunzig Fuſs [12]. Hiezu gehörten, die ungeheure Statüe des OSMANDYAS, und alle die Rieſengeſtalten ihrer Tempel. Wer wird wol bei allen dieſen wiedrigen, unnatürlichen Koloſſen den geringſten Geſchmack, und nur eine Spur gebildeter Kunſt aufſuchen, da ſie aus idealiſchen Ungeheuern beſtanden, und keine wahre Natur und wirkliche Kunſt ſich bei ihnen anwenden lieſs.

---

[10]) DIOD. l. c. Cap. 52. pag. 47.

[11]) POKOKE a. a. O. 1. B. S. 102.

[12]) Ebendaſ. S. 163. 164.

Ihre andere Bildsäulen in natürlicher, Pigmäen- und Miniaturgröfse waren eben so wenig schön, und zeigten gleich wenige Spuren einer mit Regeln, Proportionen und Symetrie bekannten Kunst. Sie arbeiteten in Stein, wie in ihren Mahlereien, mit graden, wenig ausschweifenden Linien im Nackenden; in gezwungener steifer Attitüde, mit grade an den Leib fest herabhangenden, und nicht von ihm abgesonderten, oder bei den sitzenden mit auf den Knien nebeneinander liegenden Armen, welche eine gänzliche Unthätigkeit ohne Leben und Bewegung anzeigen. Knochen und Muskeln zeigten sie wenig, oder plump, wie auf der Rückseite einer Bildsäule des OSIRIS [13]); Nerven und Adern aber gar nicht. WINKELMANN macht eine Ausnahme bei den egyptischen Sphinxen, und führt jenen in der VILLA BORGHESE, von schwarzem Basalt, jenen von DRESDEN, und vier Löwen im Aufgange des CAMPIDOGLIO'S, gleichfalls von schwarzem Basalt, und an der FONTANA FELICE zum Beweise an. Ich gestehe, dafs diese und ähnliche Stücke für mich nichts Ueberzeugendes haben. Es ist zwar schon etwas lange, dafs ich diese Stücke selbst sahe; allein ich erinnere mich genau der Bemerkung eines Freundes, welcher gradezu, eben des grofsen Unterschiedes mit andern Sphinxen und Thiergestalten halben, sie nicht für Werke der frühesten Zeiten, sondern der PTOLEMÆER gelten liefs. Diese Meinung wird auch dadurch schon bestätigt, dafs die ältesten Thiergestalten, wie die Sphinxe bei den Tempeln zu THEBEN, kolossalisch, und also zu Anwendung von wirklicher Natur ganz ungeschickt waren. Perser und Griechen hatten vielen Einfluss auf die Kunst Egyptens; und ich vermuthe immer, dafs man leichter irre, wenn man die mittelmäfsigen Stücke ins höchste Alterthum, als wenn man sie in die spätern Zeiten setzt. Ein Auge, das Proportion und Symetrie bei Thiergestalten kennt und gewöhnt ist, verträgt unmöglich Disproportion und Anomalien in menschlichen Gestalten; und ich sehe nicht

---

[13]) Ebendas. S. 331. fig. LXIII.

ab, dafs, da die Thiergeſtalten ſo gut, wie jene der Menſchen, göttliche Symbole vorſtellten, der Künſtler bei erſtern mehrere Freiheit, als bei letztern ſollte gehabt haben; und eben das Geſetz, das ſie von der Verbeſſerung der Menſchengeſtalten zurückhielt, muſste auch jene der Thiere einſchlieſsen, weil ſie eben ſo gut, wie erſtere, heilige Vorſtellungen der Religion und Gottheit enthielten.

Die Egyptier verſtanden, in Rückſicht des Details und einer verhältniſsmäſsigen Zuſammenſetzung deſſelben, gleichfalls nicht viel. Sie haben kein Stück geliefert, an welchem die Augen gehörig ausgedrückt wären; und überhaupt hat WINKELMANN Recht, wenn er ſagt: „Von dem ſanften Profil „an griechiſchen Köpfen hatten die Egyptier keine Kenntniſs; ſondern es iſt „der Einbug der Naſe, wie in der gemeinen Natur; der Backenknochen iſt ſtark „angedeutet und erhoben; das Kinn allezeit kleinlich, und das Oval des Geſichts „dadurch unvollkommen. Der Schnitt des Mundes, oder der Lippen, welcher „ſich in der Natur, wenigſtens der Griechen und Römer (*und auch der* KOPTEN), „gegen die Winkel des Mundes mehr unterwärts zieht, iſt an egyptiſchen „Köpfen hingegen aufwärts gezogen [14])." Die Ohren ſetzten ſie weit über die Naſe; einen Fehler, welchen ihre meiſten Bildſäulen, unter denen ich nur einen HARPOKRATES des Doktor MEAD [15]), und den bekannten Kopf in der VILLA ALTIERI anführen will, an ſich haben. Ich übergehe ihre Ungeheuer, die Gottheiten mit Thierköpfen, die hermaphroditiſchen Sphinxe, die Kanopus, und andere Miſsgeburten einer verirrten Einbildungskraft.

Nicht minder elend waren ihre bekleidete Figuren, von welchen jene aus der Sammlung des Herzogs von RICHMOND [16]) dem Leſer einen augenſcheinlichen Beweis geben kann. Dieſe ſtehende Bildſäule hat, ſo wie eine andere

---

[14]) WINKELMANN a. a. O. S. 42.

[15]) POKOKE a. a. O. fig. LXV.

[16]) Ebendaſ. S. 429. fig. LXXVI.

ſitzende in der Gallerie BARBERINI, einen Rock, der ſich von oben nach unten hinab ohne alle mögliche Falten, und wie eine Glocke erweitert, und ſteif gegen alle Natur in einem Cirkel ſich unten ausbreitet. Die beigedruckte Bildſäule der ISIS giebt den Begriff einer andern Bekleidung, welche man aber an nichts anders von der ganz nackenden Natur unterſcheiden kann, als an einem Streifen an den Fuſsknöcheln. An einer Statüe im CAMPIDOGLIO wird das Kleid durch einen Ring, welcher an der Mitte des obern Theils des Arms erhaben vorſpringt, bezeichnet. Ob es gleich als Unterkleid die Bedeckung des ganzen Körpers bis zum Knöchel der Füſse vorſtellen ſoll: ſo ſind die Brüſte doch nackend dargeſtellt. Dies leidet bei jener in der VILLA ALBANI nur eine kleine Ausnahme, wo von der Mitte der Bruſt nach allen Seiten faſt unmerkliche Falten ſich ziehen, welche aber das Nackende ſo wenig verhüllen, als wäre kein Gewand aufgetragen. Kaum kann ich mich bei dem Blick auf dieſe bekleidet ſeyn ſollende Bildſäulen der Vermuthung erwehren, daſs die Ringe am Arm und an den Füſsen, eher, entweder Zierrathen, oder eine gewiſſe Manier der egyptiſchen Künſtler, als eine Bekleidung, vorſtellen. Die übrige Kleidung der Figuren iſt ohne Kenntniſs des Wurfs der Falten geordnet; und diejenigen, welche hievon eine Ausnahme machen, ſind aus den Zeiten der Griechen. Sonſt waren dieſe Falten grade, ſteif und unnatürlich; beinahe wie jene des älteſten hetruriſchen Styls, welcher überhaupt viel Aehnliches mit dem egyptiſchen hatte.

In eben dieſem Styl ſind ihre halberhobne Arbeiten. Die Figuren ihrer Tempel waren in den älteſten Zeiten gröſstentheils gigantesk [17]); und ſie glaubten dieſe Arbeiten dadurch zu verſchönern, daſs ſie dieſelben mit einerley Farben, ohne Anwendung der Kenntniſs des Helldunkeln, bemahlten. WINKELMANN will zwar dieſes dadurch entſchuldigen, weil alle erhobene Arbeiten durch ſich ſelbſt Licht und Schatten erhalten, ſelbſt dann, wann ſie in einer

---

[17]) POKOKE überall, wo er die egyptiſchen Tempel beſchreibt.

einzigen Farbe gemahlt ſind [18]). Hier kommt unſtreitig vieles auf den Stand der erhobenen Arbeiten gegen den Tag, und auf die Art des Farbenauftrags ſelbſt an. Wenn das Licht grade auf die erhobene Arbeit und eine dick und brennend aufgetragene Farbe in graden Linien fällt: ſo wird dieſe Wirkung nie ſo erhalten, als wenn ſie ſchräge gegen das Licht ſtehen, und die vorſpringende Arbeiten ihre Schatten werfen. Ueberdem wäre eine ähnliche Bemerkung mehr von einem Volke zu erwarten, das nicht handwerksmäſsig nach einem ewigen Einerlei, ſondern mit Freiheit und Beobachtungsgeiſt arbeitete, welches bei den Egyptiern, ehe ſie von den Griechen beherrſcht wurden, nicht Statt fand. Es würde auch dann eher ins Wahrſcheinliche fallen, wenn wir in ihren flachen Mahlereien auf Wände, die geringſte Spuren abflieſsender Farben und abweichender Miſchungen derſelben gewahr würden; welches aber der Fall nicht iſt; und ich glaube mit mehrerem Grunde ſchlieſsen zu können, weil die Egyptier kein einziges Denkmal der Kenntniſs des Helldunkeln hinterlaſſen haben, im Gegentheile alle die Ueberbleibſel ihrer Kunſt ohne dieſe Kenntniſs wirklich gearbeitet ſind: ſo hat ihnen dieſe Kenntniſs völlig gemangelt.

Noch hatten die Egyptier eine Art geflügelter Gottheiten, welche ſie den Hetruriern und Phöniciern mittheilten, deren Flügel unter den Hüften ſaſsen, von wo ſie herab bis auf die Füſse die Figuren bedeckten. Die Isis auf der Isischen Tafel hat die Flügel oberhalb der Hüften, welche vorwärts ausgeſtreckt ſind, um die ganze Figur zu beſchatten, nach Art der Cherubinen [19]). Auf einer Münze der Inſel Maltha finden ſich ebenfalls zwey Figuren, wie Cherubs, und zwar mit Ochſenfüſsen, welche die Flügel gegen einander von den Hüften herab ausdehnen. Man ſehe hierüber weiter Winkelmann in der angezogenen Stelle.

---

[18]) Winkelmann am angef. Orte. S. 49.

[19]) Ebendaſ. S. 58.

4.

Baukunst der Egyptier.

Die älteſten Aethiopier, von welchen Thebais bevölkert wurde, da ſie ſich jenſeit der Catarakten herabzogen, waren Trogloditen, und wohnten in den Höhlen ihres Landes, ehe ſie die Künſte, entweder durch den Handel der Indier, oder vertriebenen Brachmanen, oder gleichviel auf welche Art erhielten. Die Anhänglichkeit an die alten Gewohnheiten gab ihrer Baukunſt jene Form, welche wir bei ihren Coloniſten in Egypten antreffen. Dieſes Volk liebte, ſeinen Gewohnheiten zufolge, ſich in die Erde Höhlen zu graben, ihren Boden mit unermeſslichen Gebäuden zu unterminiren, und ſelbſt ihren Gebäuden über der Erde die Geſtalt künſtlicher Grotten und Höhlen dadurch zu geben, daſs ſie die Mauren derſelben in einer Dicke von 24 bis 30 Fuſs, ſo wie die Tempel ihrer Götter, aufführten.

Ihre Pyramiden hatten unterirrdiſche Gewölbe, die bis zu 160 Fuſs unter dem Fundament lagen, und formirten unermeſsliche groſse Gänge, wodu ch die Pyramiden unter der Erde mit einander zuſammenhiengen [20]). Ueberhaupt ſind alle ihre Werke im Tage nichts gegen die groſsen Werke unter der Erde. Der Syrinx der groſsen Pyramide zu Memphis lief bis in die Pyramide des Labyrinths. Pausanias redet von mehreren, die noch zu ſeiner Zeit im Memnonium bekannt waren [21]); und Pokok von einem, welcher vom Memnonium unter den Hügeln und Grüften fortläuft [22]). Hiezu gehören die dreitauſend Wohnungen der Könige im Labyrinthe, wovon die Hälfte unter der Erde in Felſen gehauen war [23]). Die groſsen unterirrdiſchen Palläſte der

---

20) Ammian. Marcellin. lib. XXII. cap. 15. ad fin.

21) Pausan. in Attic. lib. I. cap. 42. Strabo XVII. p. 816. Er nennt τα σπηλαια, was Pausanias αι συριγγες nennt.

22) Pokoke a. a. O, S. 158.

23) Ebendaſ. S. 96.

thebaiſchen Könige, über welchen groſse Gemächer im Tage in Felſen gehauen ſind [24]); die Gräber der Könige in den hohen Felſen von BIBAN-EL-MOLUC [25]); die Höhlen in den Bergen zwiſchen SONDAO und MONFALOUTH [26]); bei ARCHEMONNAIM, dem alten HERMOPOLIS, oder SELINON; von BENI-HASAN, HIPPONON, HAJAR-SILSILY; die Gräber bei METRAHENNY, CODRIKSHAN, ELIGOURNOU, und andere, welche nicht nur verſchüttet ſind, und wo man die Eingänge kennt; ſondern noch ſo viele, welche unbekannt, und ohne alle Spuren unter der Erde liegen. In dieſem Trogloditen-Geſchmack war der hohle Fels vor dem Tempel zu SAIS, welchen AMASIS von ELEPHANTINE mit unſäglicher Mühe hinſchleppen lieſs.

Ihre Arbeiten am Tage, oder über der Erde, waren gleichfalls alle ungeheuer, wie wir ſchon geſehen haben. Ihre Säulen waren ohne Proportion, und da ſie dieſelben entweder mit Hieroglyphen anfüllten, welche ſie oft noch überdem bemahlten: ſo konnten ſie, für ein wahre Schönheit liebendes Auge keine gute Wirkung thun. Das Bunte verräth immer Mangel an gutem Geſchmack, und Gefallen daran nicht minder. Ihre Tempel verunſtalteten ſie mit Cherubsgeſtalten, oder Miſsgeburten von Halbmenſchen und Thieren, oder groſsen Rieſenfiguren, ohne allen Reiz und Schönheit. Ihre Thore bei Tempeln waren pyramidaliſch, und machten alſo einen ſchiefen Effekt; denn das Auge liebt in Werken der Baukunſt das Natürliche, und die graden Linien und gleiche Proportionen mehr, als das Schräge, Verkürzende, und ſpitz Ablaufende. Ich vermag es überhaupt nicht, Thürme und dergleichen Maſſen für ſchön zu halten, weil ſie ein unnatürlicher und unnöthiger Zierrath der Tempel und Kirchen ſind; eben ſo wenig, als Bildſäulen auf Dächern oder Höhen, wo ſie ſich dem Auge weder

---

[24]) Ebendaſ. S. 162.

[25]) Ebendaſ. S. 158.

[26]) Ebendaſ. S. 115. 116.

angenehm noch deutlich darſtellen, weil es ſie weder überſehen noch detailliren kann. Dergleichen Zierrathen, die der Natur gradezu entgegenlaufen, mögen wol in ſich Schönheiten der Architektur enthalten; ob aber das Ganze, aus den Augen Gerückte und Unüberſehbare deſſelben, es enthalte ſo viel Schönes es wolle, es für den, der es anblickt, beſitze, da er es nicht zu ſehen vermag; und wie anſtändig es ſei, dieſe Schönheiten auſſer den natürlichen Geſichtspunkt zu rücken, darüber laſſe ich jeden Kenner urtheilen, dem es gefällig iſt. — Vielleicht iſt dieſes nur eine Grille von mir, für die ich um Vergebung bitten muſs. Ich beſchlieſse dieſen Paragraph mit einer Bemerkung DIODOR'S, welcher uns ſagt, daſs ähnliche Werke nichts anders denn Werke des grauſamſten und gewaltthätigſten Deſpotiſmus waren. Er ſpricht von zwei Königen, die ſich Pyramiden erbauten. *Has licet*, ſagt er, *ſepulturæ ſuae deſtinaſſent reges; accidit tamen ut neuter ibi conderetur. Plebs enim propter laborum moleſtias, regumque crudelitatem et violentiam illis infenſa, cadavera e monimentis ſe eruituros et diſcerpta ignominioſe abjecturos, interminabatur* [27]).

5.

So ſchlecht aber auch der Geſchmack der Egyptier in der Form ihrer Architektur war, und ſo ſehr ſie in dem Aeuſsern und Schönen der Künſte zurückblieben, ſo ſehr übertrafen ſie ſich ſelbſt, in den Werkzeugen, der Dauer und Güte ihrer Materialien, und dem unſäglichſten Fleiſse und Gedult der Arbeit. Hätte das Volk, das Berge aushöhlte, die Erde in groſsen Tiefen durchwühlte, und weit aus ihren Tiefen herauf bis faſt an die Wolken bauete, hätte dieſes Volk griechiſchen Geſchmack und Kunſt beſeſſen: ſo würden, entweder die Geſchichte deſſelben, in den Nachrichten von ihren vergangenen Kunſt

---

[27]) DIODOR. S. L. 1. cap. LXIV. pag. 56.

Kunſtwerken, unglaublich; oder wenn die Wuth der Zeit, der Kriege und Barbarei etwas verſchont und übrig gelaſſen hätte, es gewiſs erſtaunenswürdig geweſen ſeyn. So iſt die Erzählung der Alten, STRABO'S und anderer; und von den Neuern, des SAVARY, von der groſsen, hundert Fuſs breiten Straſse ALEXANDRIENS, die auf beiden Seiten mit den herrlichſten Palläſten geziert war, und von denen die Barbarei kaum noch Ruinen übrig lieſs.

Die Egyptier kannten überdem Materialien und Kunſtbehandlungen, die mit der Zeit verlohren giengen, und deren Wiedererfindung der Wunſch aller Kenner iſt. Wir können, bei aller Unvollkommenheit des egygtiſchen Geſchmacks und ihrer Kunſtwerke, ihnen gewiſſe andere Vorzüge nicht ſtreitig machen, die ſie beſaſsen.

Die Baukunſt, die Bildhauerkunſt, die Plaſtik, ſelbſt die Kunſt in Steine zu ſchneiden, welche ſie vor undenklichen Zeiten kannten, laſſen keine Zweifel über jene Zeichenkunſt übrig, welche den übrigen mit ihr verwandten Künſten zum Grunde liegt. Die Kenntniſs der ſymboliſchen Charaktere, oder Hieroglyphen, nöthigten einen jeden, welcher nur etwas ſchreiben wollte, znm Zeichnen. Dieſe Anwendung der Zeichenkunſt auf die Sprache, iſolirte ihre Zeichnungen, als Vorſtellungen von Tönen, oder Begriffen, und entfernte ſie eben dadurch, daſs einfache Bilder ganze Gedanken gruppirten, von der Gruppirung der Bilder ſelbſten. Da ſie nun einmal ein Bilderalphabeth für die Begriffe hatten, und ihre Sprache und Gedanken in ihnen auszudrücken gewohnt waren, und die Erhaltung der hiſtoriſchen Nachrichten ihnen nicht gleichgültig ſeyn konnte, ſo blieben ſie bei dieſen hergebrachten Bildern ſtehen, und veränderten nichts darinnen; daher es denn kam, daſs die von Zeichnungen abhängende Malerei ſich nicht vervollkommnen konnte und durfte: weil die kleinſten Abweichungen vom alten Styl, ganze Begriffe verdunkelt, und ganze Perioden ihrer Geſchichte ungewiſs und räthſelhaft gemacht haben würden.

Nicht nur dieſes, nicht nur die Art ihrer Zeichnung hinderte ſie, etwas groſses in dieſer Kunſt zu thun, ſondern die Ausübung derſelben würde überdem ihnen jene Farbenbrechung nothwendig gemacht haben, ohne welche die Kunſt nie emporſteigt, und merkwürdig wird; und die Brechung der Farben würde der Dauer und Feſtigkeit, worauf ſie bei allen ihren Werken vorzüglich geſehen zu haben ſcheinen, entgegen geweſen ſeyn. Dieſer Hang, ſich und ihre Werke zu verewigen, und die mindere Dauerhaftigkeit bloſser Malereien, leitete ſie gröſstentheils auf die plaſtiſche Zeichenkunſt, worin ſie es in Rückſicht auf die Bearbeitung des Materials, weit brachten; wobei ſie aber auch ſtehen blieben. Aus dieſem Hange unſterblich zu ſeyn, und in ihren Werken nach Jahrtauſenden zu leben, zogen ſie halberhobene Arbeiten den ganz erhobenen vor, welche, da ſie ganz frei, und ohne alle Haltung ihrer Maſſe gearbeitet und hingeſtellt werden, einer ungleich leichtern Zerſtörung, durch Zufälle und Zeit, ausgeſetzt ſind.

Wie wir ſchon geſehen haben, ſo beſaſsen ſie auch die Kunſt, die Lebhaftigkeit und den Glanz der Farben zu verewigen, was ſie ſchwerlich ohne enkauſtiſche Kenntniſſe bewirken konnten. Sie hatten überdem noch die Kenntniſs von Mitteln, Vergoldungen und einfache Farben *kalt* auf die Schluſsſteine ihrer Gewölbe und auf andere Theile ihrer Gebäude, von auſsen und innen, und das mit einer Kunſt aufzutragen, daſs die übergebliebenen Reſte dieſer Werke, wie ſchon gemeldet iſt, noch jetzt in ihrem erſten Glanze zu ſehen ſind,

Ueber die Kunſt der kalten Vergoldung äuſsert ſich CAYLUS dahin, daſs ſo unerforſchlich und erſtaunlich ſie ihm auch zuweilen geweſen ſei, er doch das Geheimniſs derſelben wiedergefunden zu haben glaube. Er beruft ſich hiebei auf die Erklärung der 74ſten Kupfertafel ſeiner *Alterthümer.* Dieſe ganze Erklärung aber zeigt nur, wie weit CAYLUS in Erforſchung der Ingredienzien kam; von einer ganzen Entdeckung des Geheimniſſes aber nichts. „Unerklärbar iſt es übri„gens gewiſs, ſagte einmal CALAU, wie es möglich war, daſs CAYLUS „dieſen erſten Schritt bei ſeiner Hauptentdeckuug der ſogenannten *Enkauſtiſchen*

„ *Wachsmalerei* gänzlich vergeſſen zu haben ſcheint, und durch Bereitung des „ bloſsen Bienenwachſes, und durch die Ideen des Einbrennens und des Kohlfeuers „ verleitet, ſolche Wege einſchlägt, woran die Alten nie dachten; eine groſse „ Urſache, warum der ganze Erfolg, den man von dieſer Entdeckung mit Recht „ erwartete, in keinem Stücke mit dem der Alten übereinſtimmte."

Die Egyptier hatten, aus der Dauer ihrer Arbeiten zu ſchlieſsen, zugleich eine gründliche Kenntniſs jener harzigen, enkauſtiſchen (man wird dieſes Wort nicht an ſeinem unrechten Orte finden, wenn ich die Bemerkung hinzuſetze, daſs die Enkauſtik aus trocknenden Mitteln, die ihrer Natur nach härteten, eben ſo gut beſtand, als aus Behandlungen in, oder mit Feuer) Materien, durch deren glückliche Anwendung ſie jene Compoſitionen machten, die uns ſo ſchwer zu erforſchen ſind; und wozu auch vorzüglich ihre plaſtiſche Kütt-Erde zu rechnen iſt. Sie hatten ein ähnliches Mittel, ihren Backſteinen ohne Hülfe des Feuers eine Härte und Dauer, durch bloſse Verſetzung mit einer ähnlichen Maſſe, zu geben, welche, obgleich in der bloſsen Sonne getrocknet, ihre gebrannten Steine weit übertrafen.

Noch findet man daſs dieſes Volk die Kunſt Porzellain zu machen verſtanden habe. Es war von gröberer und feiner Art, wovon erſtere aus einer gefirniſsten Erde beſtand, welche man an den kleinen egyptiſchen Figuren entdeckt, die häufig auf ihren Begräbniſsplätzen bei SACCARA, u. ſ. w. gefunden werden. Der Firniſs iſt mit mehrerer Gleichheit in den Tinten aufgetragen, als man auf den neuern, in ähnlicher Art zubereiteten Erden bemerkt. Letztere, oder die feinere Art Erde, findet man mit einem Email bedeckt, dergleichen man ſich in chineſiſchen Manufakturen bedient. Einige dieſer Figuren ſind hohl, und man findet keine einzige, welche das Feuer des Ofens bläſig gemacht hätte. Sie hat gewöhnlich inwendig eine weiſse Farbe, und iſt von auſsen blau emaillirt [28]).

---

[28]) CAYLUS, am angef. Orte, 2. B. S. 370.

CALAU erfand eine ganz neue Art auf Porzelainerde, auf Glastafeln, weiſse holländiſche Flieſen, Gefäſse ohne Glaſur, auf trocken geröſteten Grund, u. ſ. w. mit Eleodoriſchem Wachſe zu malen, welche vortreflich iſt, und einen auſserordentlichen Effekt thut. Da ich im Beſitze des Geheimniſſes bin, ſo werde ich es meinen Leſern in dem Kapitel von der Enkauſtik ohne allen Vorbehalt mittheilen. Dieſe Erfindung läſst ſich ſogar zu Verſchönerung der gewöhnlichen Lebensbedürfniſſe, als zum Beiſpiel, auf Bereitung der Oefen mit unglaſirten Kacheln, und zwar mit geringen Koſten und ſo anwenden, daſs man die Zuſammenſetzung derſelben nicht gewahr wird, ſondern alles für *ein* Ganzes anſieht. Vorzüglich ſchön iſt dieſe Erfindung zu den täuſchendſten Copien von hetruriſchen Vaſen, deren Bereitung in einer Farbe, in blos lineariſchem Umriſs, weder mühſam noch koſtbar iſt.

Wir übergehen andere chemiſche Operationen der Egypter, als nicht zur eigentlichen Kunſt gehörig, mit Stillſchweigen, und bemerken nur daſs ſie darin viel leiſteten, und wirklich um ſo mehr Achtung verdienten, als ſie mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatten. Die gröſste Aufmerkſamkeit aber verdienet die Art, wie ſie bei dem gänzlichen Mangel an Holze, welchen CAYLUS vorausſetzt, (welches ſie aber durch Hülfe des Nils, jenſeits den Catarakten herab aus Ethiopien leicht erhalten konnten) den Fluſs der Metalle, und das Porzellan, hervorbringen konnten. So viel, ohne mich mit der undankbaren Unterſuchung: ob ſie Sparöfen gehabt haben, oder nicht? abzugeben, ſo viel wiſſen wir mit Gewiſsheit: daſs ſie des Feuers zu dem allergröſsten Theile ihrer Thonarbeiten nicht bedurften, ſondern es von gefirniſstem plaſtiſchen Kütt, oder Meerſchaumerde verfertigten. Dieſs iſt der Grund warum ſie ohne alle Glaſur ſind, und warum man ſie mit einem Firniſs von eben der Güte, und ungleich gröſserer Schönheit, und ſo fein und dünne überzogen findet, als wenn ſie damit behaucht wären; eine Verfahrungsart, wozu ſie weder Pinſel noch ſonſt ein Werkzeug beſaſsen, ſondern ſich eines feinen Schwammes bedienten, mit welchem ſie

ſachte über den Thon fuhren. Noch würden wir manche Bemerkung über die Kunſt der Egyptier machen können, welche wir aber, um dieſes Kapitel nicht zu weitläufig zu machen, auf eine andere Gelegenheit verſparen. Wir gehen alſo zu den Berichtigungen der Kunſt unter den Hetruriern über.

Reclm. del

V.

Von der Kunst in den ältesten Zeiten unter den Hetruriern und Griechen.

1.

Unstreitig ist es, dass jedes Volk, welches von einem andern abstammt, vieles von seinen Gebräuchen erlernt, erhält, und allmälig, wenn der Geist der Ausbildung durch nichts gehemmt wird, so sehr verändert, dass man ohne Werke des Alterthums, oder Urkunden, kaum die Spuren ihres Ursprungs entdecken

würde. WINKELMANN behauptet in seiner Geschichte der Kunst, aus einer Vorliebe für GRIECHENLAND, welche in dem grosen und vortreflichen Geschmacke des Volkes das er beschrieb, und des Mannes der es liebte, seine würdige Ursache hat: die Kunst sei unter allen Völkern die sie übten, auf gleiche Art entsprungen, und es sei ohne Grund gehandelt, wenn man ein besonderes Vaterland derselben angeben wollte [1]). „ Sie hat bei den Griechen, sagt er auf „ der andern Seite, obgleich viel später als in den Morgenländern, mit einer „ Einfalt ihren Anfang genommen, dass sie, aus dem was sie selbst berichten, „ von keinem andern Volke den ersten Saamen zu ihrer Kunst geholet, sondern „ die ersten Erfinder scheinen können. Denn es waren schon dreisig Gottheiten „ sichtbar verehret, da man sie noch nicht in menschlicher Gestalt gebildet hatte, „ u. s. w. " [2]). Seite 8. fährt er fort: „ Die ersten Züge dieser Gestalten bei den „ Griechen waren einfältig und mehrentheils gerade Linien, und unter Egyptiern, „ Hetruriern und Griechen, wird beim Ursprunge der Kuust unter jedem Volke „ kein Unterschied gewesen seyn. " Er wiederholt dieses in seinen *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst* [3]). Ich will den Widerspruch dieses grosen Mannes nicht rügen, in welchen ihn das Gefühl der Wahrheit brachte, da er in eben diesen Anmerkungen sagt: " Die Kunst der Zeichnung scheint von den Griechen „ zu den Tyrrheniern, oder den Hetruriern gebracht zu seyn; und dieses kann „ man schliesen aus den griechischen Colonien, die sich in HETRURIEN nie- „ dergelassen haben, sonderlich aber aus den Bildern, die aus der griechischen „ Fabel und Geschichte genommen, auf allerlei Werken von den hetrurischen „ Künstlern vorgestellt sind [4]). " Er unterstützt diese Meinung durch eine kurze Geschichte der Wanderungen der PELASGER, welche nicht von Anachronismen und Irrthum frei ist.

---

[1]) WINKELM. am ang. O. 1 Th. Cap. 1. §. III. S. 4.

[2]) Ebendas. S. 5. §. V.

[3]) WINKELM. Anmerk. zur Geschichte der Kunst. 1. Th. 1. Cap. §. I. S. 2.

[4]) Am angef. Orte. Cap. 3. §. 19.

Ich glaube dieſes alles nicht leichter als durch die Geſchichte dieſer Völker widerlegen zu können. Die Pelaſger waren die erſten bekannten Einwohner GRIECHENLANDS, und kamen nach HERODOT aus SAMOTHRACIEN [5]. Sie breiteten ſich zuerſt in der Gegend aus, welche nachher den Namen ATTICA erhielt. Von ATHEN giengen ſie nach der Seite von DODONA, nahmen nachher Beſitz von ARKADIEN und HÆMONIEN, dem nachmaligen THESSALIEN. Hier wurden ſie von den KURETEN, LELEGEN, und DEUCALION vertrieben, und ſuchten Zufluchtsörter in ÆSTIOTIS, PHOCIS, BÆOTIEN, und EUBŒA. Einige von ihnen wanderten, nicht als Colonien, ſondern als vertriebene, nach ASIEN und ITALIEN. Dieſs war die erſte Wanderung der PELASGER nach ITALIEN, welche WINKELMANN ſehr unrichtig der groſsen Bevölkerung zuſchreibt. Denn es iſt nichts gewiſſers, als daſs die Pelaſger, wenn dieſe zahlreiche Volksmenge, für die GRIECHENLAND zu klein ſollte geweſen ſeyn, bei ihnen Statt gefunden hätte, jeden fremden Abentheurern, die ihr Land anfielen, übermächtigen Widerſtand würden gethan, ſondern auch jene kleinen Völker würden bezwungen haben, von denen ſie vertrieben wurden. DEUCALION kam im neunten Jahre der Regierung des CECROPS in ATHEN, oder ungefähr 400 Jahre vor der Eroberung TROJAS nach THESSALIEN, und lies ſich, den MARMORN VON PAROS zufolge, in LYKOREA, nahe an dem PARNASSE nieder. Und gewiſs läſst ſich *zweihundert* Jahre vor dem trojaniſchen Kriege, keine ſolche Bevölkerung denken, welche die Völker zu freiwilligen Auswanderungen nöthigen könnte, da ſelbſt zu Zeiten dieſes Streits ganz GRIECHENLAND von kleinen Fürſten beherrſcht wurde, die alle jeder für ſich ſehr ohnmächtig waren. Nach dem SCHOLIASTEN des PINDARS betrug die ganze Bevölkerung von ATTIKA die Summme von 20,000 Menſchen

---

[5]) HERODOT. lib. 2. cap. 50. 51. f.

ſchen [6]), welche, ſo klein ſie auch ſeyn mag, mir doch noch aus dem Grunde übertrieben zu ſeyn ſcheint, weil zu den Zeiten des CECROPS die Einwohner von ATTIKA noch wild, und ohne bürgerliche Verfaſſung waren; eine Wildheit die nach dem Manuſcript des JOHANNES ANTIOCHENUS MALALA, in der Bibliothek zu OXFORD, ſo weit gieng, daſs ſie den Eheſtand noch nicht einmal kannten. Dieſe Stelle ſagt unter andern folgendes: " — προ γαρ „ της βασιλειας αυτȣ πασαι αἱ γυναικες των Αττικων, και των Αθηναιων, και των „ πλησιον χορας θηριωδει μιξει εμιγνυντο ἑκαςω συγγινομεναι τω αρεσκομενω „ αυταις ἑαν κακεινη εβȣλετο, και εκαλειτο ἡ αρπαζομενη γυνη ȣδενος, αλλα τοις „ πασι προσηρχοντο διδȣσαι ἑαυται εις πορνειαν, και ὁσας εβȣληδη τις κρατεσαι „ αυτας ἡμερας κατ' οικον παρεμενον αυτω τρεφομεναι, και ει ηδελε πολιν απελυσεν „ αυτην τοις βȣλομενοις. Τȣτο δε απο της Αττικης ειρχθη το μεν αναγκαζεσθαι „ αυτας συνειναι ανδρι προς ὁν βȣλονται — — Ο δε Κεκρωψ εκ της Αιγυπτȣ κατα- „ γομενος εξεφονεση τον νομον τȣτον ειρηκως ὁτι ἡ Αττικη χωρα δια τουτω απωλετο' „ και λοιπον εσωφρωνησαν πασαν και ανδρασιν εζευγνυον ἑαυτας αι αγαμοι παρθενοι. „ Ἡ δε πορνευθεισα εγαμειτο ἑνι ὡ εβȣλετο ανδρι. Vor den Zeiten des CECROPS „ vermiſchte ſich das weibliche Geſchlecht von Attica, den Gegenden Athens, „ und der Nachbarſchaft, nach Art wilder Thiere, mit einem jeglichen, zu „ welchem ſie Luſt hatten. Eine ſolche aufgegriffene Frau führte nicht den „ Namen einer Ehefrau; denn ſie überlieſsen ſich einem jeglichen, und blieben „ bei jeglichem der ſie unterhielt ſo lange im Hauſe, als er ſie behalten wollte. „ Willkührlich überlies der Mann ſie wieder andern die ſie wollten. Dieſes iſt „ itzt in ATTIKA verboten, und die Weiber ſind verbunden bei dem Manne „ zu bleiben, den ſie ſich wählten. — — Nachdem CECROPS aus Egypten „ gekommen war, gab er dieſes Geſetz, und änderte die Sitten in ATTIKA der- „ geſtalt, daſs ſie ihre alte Art verlieſsen, beſſere Gewohnheiten ergriffen, und

---

[6]) SCHOL. PIND. Olymp. 9.

„ die Jungfrauen, welche unverheuratet waren, Ehemänner, diejenigen aber „ welche dieſs nicht mehr waren, diejenigen nahmen, die ſie haben wollten." Eben dieſes bezeugt JOH. TZETZES [7]) und andere. Wie ſehr ſolche wilde Gebräuche der Bevölkerung entgegen ſind, ſieht ein jeglicher leicht ein; und wenn auch das angezogene Manuſcript ſagt: „ ειδεν αν ηδει τις ην υιος η Θυγατης και „ εδιδε το τεχθεν ῳ εβελετο ανδρι συμιγγεντι αυτη, ειτε θελυ ετεκε, και εχειρον δεχο- „ μενοι. Niemand von ihnen kannte die Kinder die er erzeugt hatte, ſondern „ die Mutter vertheilte ſie ihren Buhlen nach eigenem Belieben, *die ſie mit* „ *Freuden annahmen:* ſo beweiſt dieſes noch nichts für eine groſse Bevölkerung.

WINKELMANN aber hatte andere Urſachen, die ihn bewogen, nicht tiefer in die Geſchichte GRIECHENLANDS einzudringen, weil er ſonſten auf die Entdeckung des Urſprungs der Künſte unter den Griechen gekommen wäre, deren nähere Beſtimmung ſeiner Vorliebe für GRIECHENLAND nicht entſprochen haben würde. Bei einer freiwilligen Auswanderung kamen ihm die phöniziſchen und egyptiſchen Heerführer, welche die Pelaſger vertrieben, und phöniziſche, oder egyptiſche Gottheiten, mit der Kunſt ſie zu bilden, einführten, nicht in den Weg. Unſtreitig erhielten die Phönizier ihre Künſte von den Egyptiern, mit welchen ſie grenzten; und da ſie wirklich in dem Style derſelben viel ähnliches mit ihnen hatten, ſo wird dieſe Behauptung um ſo viel gewiſſer. Vierhundert Jahre vor CECROPS kam INACHUS aus PHŒNIZIEN, und ſtiftete das Königreich ARGOS, und theilte den Griechen die Kenntniſſe der Gottheiten mit, welche die Phönizier ELOIM, und die Pelaſger DEOI nannten. Nachher erhielten ſie, wie HERODOT ausdrücklich verſichert, andere Götter mit ihren Namen aus Egypten. Dies bezeugten ſelbſt die Prieſter des JUPITERS zu DODONA [8]), deſſen Orakel hiezu den Griechen die Erlaubniſs ertheilte. Doch kann dieſes unmöglich alle Götter betroffen haben, und es müſſen den

---

[7]) JOH. TZETZES Chil. V. H. 18.

[8]) HEROD. lib. 2. cap. 50. f.

Griechen die phöniziſchen vorher ſchon bekannt geweſen ſeyn, weil ſie ſich ſonſt an kein Orakel eines JUPITERS hätten wenden können. Wer wird aber läugnen, daſs, wenn Sie die Namen der Götter anderer Völker annahmen, ſie nicht ihre Vorſtellungen und Abbildungen zugleich mit angenommen haben ſollten? Die Pelaſger, welche aus der Inſel SAMOTHRACIEN kamen, brachten den ihnen längſt bekannten Dienſt der KABIREN nach GRIECHENLAND; Gottheiten, die dem Fragmente des SANCHUNIATHONS zufolge, phöniziſchen Urſprungs waren. Er ſagt: " *von* AMYNUS *und* MAGUS *wurden* MISOR *und* SYDIK, „ *der Freie und der Gerechte gebohren, die den Gebrauch des Salzes erfanden.* — „ SYDIK *hatte die* DIOSKUREN *oder* KABIREN *zu Kindern, die nachher* „ CORYBANTEN *oder* SAMOTHRACIER *genannt wurden.* " Man kannte die MINERVA ſchon zu den Zeiten des OGYGES, wie man bei *Meurſius de reg. athen. lib.* 1. *cap. 4. ſeq.* finden wird.

CECROPS, welcher nach den Arundeliſchen Marmorn, die mit der Zeitrechnung des CENSORIN [9]), und des DIONYS VON HALICARNASS [10]) übereinſtimmen, 400 Jahr nach INACHUS, und etwas weniger den 400 Jahre vor der Eroberung TROJA'S nach GRIECHENLAND kam, war nicht nur nach JOHANNES TZETZES, und andern, ein Egyptier von Geburt, und zwar von SAIS,

Ὡς δε απο Σαεως πολεως Αιγυπτιας
Μετα τον κατα Ωγυγον κατακλυσμον εκεινον
Ὁ Κεκροψ παραγεγονεν Αθηναις της Ἑλλαδος, [11])

ſondern war auch der erſte von welchem EUSEBIUS ſagt: daſs er dem JUPITER und der MINERVA Bildſäulen errichtet habe: και παλιν (ὁ Κεκροψ λεγεται) πρωτος Αθηνας αγαλμα συνησασθαι [12]). Hier hätten wir alſo egyptiſche

---

[9]) CENSORIN. de D. N. c. 8.
[10]) DION. HALIC. A. R. l. 1. p. 14.
[11]) J. TZETZES l. c.
[12]) EUSEB. præp. Ev. l. X. c. 9. et chr. Can.

Bildsäulen in GRIECHENLAND, 400 Jahre vor dem trojanischen Kriege; den Anfang der Kunst; und phönizische und egyptische Religion, Veranlassung zu den Verschiedenheiten in den Abbildungen der Götter. Wir wüsten wie die Kunst in GRIECHENLAND anfieng; und alles unnatürliche bei der Aehnlichkeit der alten griechischen, phönizischen, egyptischen, und hetrurischen Bildsäulen und Zeichnungen, fiele hinweg; und es wäre uns begreiflich, wie Vier mit einander verwandte Völker, gleiche Härte, gleichen Styl, und gleiche Ausführung mit einander gemein haben konnten. Zu auffallend, wenn jedes Volk ohne dem andern seine Anfangskenntnisse mitzutheilen, gearbeitet hätte, wäre sonst jene grosse Aehnlichkeit, von welcher ich blos die geflügelten Gottheiten dieser Völker berühren will.

2.

Die Hetrurier, dieſs ist der Name unter welchem uns die Griechen, die in einem Theile Italiens sich festsetzten, bekannt sind, nahmen die Anfangsgründe der Künste, so roh und ungebildet, und ganz dem ursprünglichen Zustande in EGYPTEN angemessen sie waren, mit sich. Ihre glückliche Lage am Meere unterhielt immer einige Gemeinschaft mit dem thätigen Volke PHŒNIZIENS, das seinen Handel an alle bekannte Seeküsten ausbreitete, und seine Künste gewiſs seines Reichthums wegen verbessern konnte, und verbesserte. Dieſs kam den Hetruriern, die sich durch innerliche Ruhe und Freiheit bald in einem blühenden Wohlstande sahen, indessen ganz GRIECHENLAND durch Empörungen und Kriege erschüttert, keine Fortschritte machen konnte, sehr zu statten. Aus den Resten der hetrurischen Kunst ergiebt sich die Wahrheit dieser Behauptung. Selbst WINKELMANN, der seine Meinung, dass die Völker eigene Erfinder ihrer Künste waren, so sehr liebt, kann nicht in Abrede seyn, dass das älteste Stück hetrurischer Kunst, die LEUCOTHEA, welche den jungen BACCHUS drei stehenden Nymphen zur Erziehung übergiebt, in der VILLA ALBANI,

ungemein viele Aehnlichkeit mit dem egyptiſchen Styl habe. Dieſe hetruriſchen Werke aus den erſten Zeiten waren, wie jene der Phönizier und Egyptier, in geraden Linien gezeichnet; ihre Stellung eben ſo ſteif, die Aerme dicht an dem Körper herabhangend, ohne alle Handlung und Leben, die Füſse parallel, die Köpfe länglich-oval mit ſpitz zulaufendem Kinne, die Augen platt, oder ſchief hinaufwärts gezogen, und mit den Augenknochen gleichliegend; die Gewänder ohne alle Kenntniſs der Falten in geraden Linien, wie WINKELMANN ſagt, gleich als mit einem Kamme gezogen, wie an einer Bildſäule der VILLA MATTEI, und einem *bas-relief* der VILLA ALBANI. Eben ſo ſteif und gezwungen war der erſte Styl der Griechen, der Phönicier und Egypter, und eben ſo ſind die Figuren der Indier.

3.

Dieſs bringt mich auf die Vermuthung, daſs die erſten Kunſtwerke nicht treue Nachahmungen der Natur, ſondern Phantaſien des rohen Geiſtes der Wildheit waren, welcher das Detail der Natur in widerſinnigen und unnatürlich zuſammengeordneten Geſtalten vorſtellte; und daſs man nicht, wie WINKELMANN und alle behaupten, „mit ganzen Copien der Natur angefangen, ſie „ ſodann verlaſſen, und endlich wieder aufgeſucht habe." Der ungebildete Geiſt des Menſchen hat ſo wenig Empfindungen für das Schöne der Natur, als ein Kind in ſeinen ungebildeten Jahren. Von früher Jugend an gewöhnt er ſich, beſonders in den Gegenden, wo kein Winter Abwechslungen in die Natur bringt, welche durch ihr unerwartetes Hervortreten den Geiſt des Menſchen aufmerkſam und beobachtend machen, an das immer vor ihm liegende Bild, und kaurend auf ſeinen Füſsen ſitzt er in unthätiger Ruhe, dem gröſsten Gute aller ungebildeten Völker, wie jene Amerikaner da, deren ROBERTSON erwähnt, wenn er von den Sitten der Wilden redet. Ungerührt, und ohne alle Kenntniſs des Schönen, dem herrlichen Produkte einer höhern Cultur, laufen die Tage ſeines

Lebens einförmig hinweg, und in einander, wie ein Gewebe ohne Mannigfaltigkeit; und nichts kann ihn bewegen, die Natur mit einem andern, als dem gewöhnlichen Blicke anzusehen. Der MEXIKANER sahe unstreitig, dass es andere, als Misgestalten im Ganzen und dem Detail der Natur gab. Er durfte nur sich selbst, seine Hände ansehen, um die Rundung, und vorzüglich die Einbiegung der Linien gewahr zu werden, und es musste ihm eben so leicht seyn, eine gebogene, als eine gerade Linie zu ziehen; und doch verliefs er die Natur, und folgte seiner kindischen Phantasie, und gebahr Misgestalten, wie ich davon Proben vorgelegt habe. Nachahmung der Natur gehört, wie mich dünkt, zur gebildeten Kunst: findet höchstens bei Schattenrissen, die nach Körpern gezeichnet sind, der unausbleiblichen Nothwendigkeit, und nicht der Wahl halben, statt; nicht leicht aber in den freien Arbeiten. Daher enträthsele ich mir die Ursache, warum selbst diejenigen Völker, welche es so weit, und bis zur höchsten Stufe brachten, in dem Anfange der Kunst so ganz *unnatürlich* in ihrem Style waren. Es würde, wäre dieses nicht Wahrheit, noch ein weit seltneres Phenomen des menschlichen Geistes erscheinen, das kein Philosoph zu entwickeln vermöchte. Waren, könnte man sagen, die ersten Werke der Kunst Nachahmungen der Natur, und die darauf folgenden Abweichungen von derselben, so waren die ersten Werke des Kindheitsalters der Kunst besser und vortreflicher, als jene des folgenden. Es hätte also bessere Bildsäulen gegeben, als die benannte der VILLA MATTEI, und ALBANI; die Egyptier hätten, vorausgesetzt sie wären Erfinder der Kunst, zuerst Arbeiten voll Bewegung und Leben, wie die Natur sie darbietet, gehabt, und wären, ungeachtet so herrlicher Originalien, zu den elenden Sudeleien gerader Linien und einer regellosen Phantasie zurückgetreten. Sind gleich, könnte man mit Rechte fortfahren, die ersten Kunstwerke für uns verlohren, so waren sie es doch für die Zeiten nicht, wo die Kunst ausartete, und der Contrast zwischen Natur und Ungeheuern musste, oder das Volk mit allen seinen Künstlern besass keinen gesunden Menschenverstand, ihnen auffallend

werden, und nicht nur zum Zurückgehen, ſondern ſogar zur Zerſtöhrung der Denkmale der Barbarei, der Thorheit und des Lächerlichen, einer ſchon nach Natur gebildeten Nation bewegen. Aber ſo hat kein Volk der Erde Copien der Natur, wohlverſtanden *nach Natur behandelt*, wohl aber die ſonderbarſten Vorſtellungen natürlicher Dinge, in unnatürlichen Formen und Zeichnungen hinterlaſſen. Ich überlaſſe hieraus meinen Leſern die Beurtheilung folgender Stelle des groſsen WINKELMANNS.

„ Die Kunſt wird ſich unter den Hetruriern, wie bei andern Völkern, auf „ einerlei Art, gebildet haben, das iſt, mit Nachahmung der Natur, welche „ der Vorwurf derſelben iſt. Von dieſer, als ihrer Führerin, da ſie kaum auf „ den Weg gebracht worden, trennte ſie ſich und folgte ihren eigenen Fuſs- „ ſtapfen, (was heiſst das, eine nach Natur gebildete Kunſt folgte ihren eigenen Fuſsſtapfen? etwas anders, als ſie blieb ſich ähnlich? Denn auſserhalb der Natur, als Objekt der Kunſt betrachtet, lieſs ſich nichts auffuchen — als Behandlung der Kunſt. Aber dann iſt alles richtig, was ich angeführt habe.) bis ſie ſich „ endlich verwirret fand, und ſich genöthiget ſahe *von neuem zu ihrer Führerin* „ *zurückzukehren*, nnd zu *den Grundſätzen von denen ſie gewichen waren.*

WINKELMANN hat übrigens keines ſeiner Stücke ſo vortrefflich bearbeitet, als jenes von der Kunſt unter den Griechen, und wir würden Unrecht thun, wenn wir dem Kenner der Kunſt etwas wiederholen wollten, was er in dieſem claſſiſchen Werke ſchon geleſen hat. Nur die Berichtigungen der WINKELMANNISCHEN Fehler, in Rückſicht der griechiſchen und hetruriſchen Gemählde, werden wir an ſeinem Orte anzeigen.

Die Fehler welche wir ſchon angezeigt haben, und im Verfolge noch anzeigen müſſen, ſind aber im Grunde keine von jenen muthwilligen Fehlern, deren ſich der Eigenſinn der Antiquaren oft ſchuldig machte, ſondern zum Theile ganz unvermeidliche Fehler des Mangels einer berichtigten Kunſtgeſchichte; und wir hoffen zur Billigkeit unſrer Leſer, daſs ſie uns es nicht ver-

argen werden, wenn wir in Berichtigung derſelben fortfahren. Vor der Wahrheit ſchwindet der Nimbus der Autorität, und WINKELMANN wird dadurch um nichts kleiner, ſein Ruhm um nichts geſchwächt, wenn man ihm auf ſeine Bahn nachfolgt, und die Kunſtgeſchichte zu berichtigen ſucht.

VI.

Erste Art zu Zeichnen. Linearische Malerei.

1.

Wir haben ſchon geſehen, daſs in den älteſten Zeiten die Zeichenkunſt als das natürlichſte Produkt des Ausdrucks, die Buchſtabenſchrift vertrat, und haben dieſes durch eine Erfahrungsprobe ähnlicher Gebräuche bei Egyptern und Mexikanern zu erweiſen geſucht. Selbſt ſchon in der Etymologie des griechiſchen Worts, womit man „Malerei“ ausdrückte, in dem Worte „ΓΡΑΦΕΙΝ“ liegt der Urſprung der Verfahrungsart bei der Zeichenkunſt. Dieſes Wort,

welches im älteſten Style ſchon „ SCHREIBEN “ bedeutet, erläutert alſo ſehr vieles: denn ohne die auffallendſte Aehnlichkeit zwiſchen der Schreibe- und Zeichenkunſt würde die Anwendung dieſes Worts auf etwas mit der Schreibekunſt verwandtes höchſt unſtatthaft ſeyn.

Dieſe Aehnlichkeit gieng ſo weit, daſs Schreiben und Zeichnen nicht nur gleichbedeutende Ausdrücke, ſondern auch einerlei Dinge waren, die ſich in nichts, als den Formen ihrer Gegenſtände unterſchieden. Man zeichnete Geſtalten in eben derſelben Art, wie Buchſtaben; man bediente ſich derſelben Materialien, worin und womit man ſchrieb und mahlte; lauter Umſtände, welche die Verfahrungsart der älteſten Mahler GRIECHENLANDS in das helleſte Licht ſetzen.

2.

Aber nicht nur in der Etymologie, nicht nur in der ähnlichen Verfahrungsart, bei ſchreiben und zeichnen, liegt der Beweiſs: „ daſs die älteſten Stücke griechiſcher und anderer Künſtler linearisch waren “ ſondern die Geſchichte der Malerei ſelbſt, wie ſie uns PLINIUS und andere hinterlaſſen haben, beſtärkt dieſen Satz, der zwar minder bezweifelt, aber nicht weit genug von den gröſsten Kennern der Kunſt ausgedehnt und angewendet worden. Es würde wirklich überflüſsig ſeyn, etwas von der linearisch Malerei zu erwähnen, wenn man ſie für mehr als den rohen Anfang der Kunſt hielte, wie WINKELMANN, und andere, deren Gröſse nicht an WINKELMANNS reicht, gethan zu haben ſcheinen. Dieſer groſse Mann geht mit einer auſserordentlichen Leichtigkeit über dieſe Art der Malerei hinweg, würdigt ſie kaum des Namens, und indeſſen er ſie nicht ahndet, ſteht er in tiefem Erſtaunen vor ihren Werken, und geſteht daſs kein Künſtler der jetzigen Zeit etwas ähnliches liefern könne. Dieſs muſs den Schriftſteller entſchuldigen, wenn er dieſer Art der Malerei, die ſo groſse Männer mit Enthouſiaſmus anfüllte, zu ihren Quellen verfolgt, ihre Fortſchritte begleitet, und mehr davon ſagt, als er in jedem andern Falle thun würde.

Hierzu kömmt dafs viele Stellen der Alten, WINKELMANN fowohl als CAYLUS gänzlich unerklärbar bleiben, blos weil fie der linearifchen Malerei dasjenige entweder nicht zutrauten, was fie geleiftet hatte, oder vielleicht nicht einmal ahndeten, was fie leiften könnte. Eine kleine Ausnahme davon macht der P. HARDUIN, der erfte Erfinder derfelben, in feinem Commentar zur Naturgefchichte des PLINIUS, welchen WINKELMANN häufig nutzte, ohne diefe Bemerkung des Commentators mit Aufmerkfamkeit anzufehen, welche er in der 2. und 6ten Note zu cap. III. lib. XXXV. finden mufste.

3.

Die erfte Art der linearifchen Malerei beftand, wie wir fchon gefagt haben, in dem blofsen Umrifs des Schattens, und war roh, einfach, ohne alle Kenntniffe von wirklichen Körpern gezeichnet, und völlig jener Kunft gleich, welcher fich die an Geift und Gefchmack gleich armen Freunde der Schattenriffe, mit einer gewiffen Wuth überliefsen, welche, wenn es ihr nach Wunfche gegangen wäre, die übrigen Kunftwerke würden verfchlungen haben. Zur Schande des guten Gefchmacks war eine Zeit, wo ein Skiagraphenfudler mehr Erwerb hatte, als der gefchickteffe Portraitmahler: eine Zeit, wo die elenden Schattenriffe den Phifiognomen zu ihren Träumereien fitzen mufsten, und wo man im Profil des Gefichts das ganze charakteriftifche zu finden glaubte, was der mittelmäfsigfte Dilettante an andern Orten zu fuchen weifs.

Diefe blofse Umriffe zeichnete man zuerft entweder wie die Chaldäer, und unter den Griechen die Tochter des DIBUTADES, auf die Wand, oder auf andere Dinge, deren wir bald Erwähnung thun werden, doch ohne Anwendung des Helldunkeln, und ohne grofse Aehnlichkeit hervorbringen zu können. Hierauf folgten die Monochrommen, oder Gemälde in einerlei Farben. Erftere fchreibt PLINIUS einem Egypter mit Namen PHILOCLES und CLEANTH von CORINTH zu. ARDICES, ein Corinther, und TELEPHANES von SYCION übten fie gleichfalls in ihren Gemählden aus, doch ohne alle Farben,

und verbeſſerten ſie ſchon ſehr, dadurch daſs ſie innerhalb des Conturs Linien zeichneten, welches ihren Figuren Aehnlichkeit und mehreres Leben gab. Letztere, die Monochrommen, oder Gemälde in einerlei Farbe, erfand CLEOPHANT (oder ahmte ſie vielleicht andern Völkern nach, und war nur der Erſte bekannte Künſtler der ſie in GRIECHENLAND einführte) indem er ſich rother, geriebener Thonerde dazu bediente.

Dieſe rohen Verſuche der werdenden Kunſt entwickelte die Zeit allmälig, und die Kunſt, wie PLINIUS ſagt, erhob ſich von ſelbſten. Man erfand das HELLDUNKEL, oder die Lichter und Schatten, den TON, und die SCHMELZUNG der Farben, die ARMOGE der griechiſchen Künſtler.

Dieſe Verbeſſerungen, und vorzüglich die Farbenmiſchungen, blieben lange unbekannt. Selbſt ZEUXIS, der ſich mitunter des Pinſels bediente, und POLYGNOT und TIMANTHES mahlten, nach CICERO und PLINIUS, in nicht mehr denn vier Farben, jene Gemälde, die davon den Namen der POLYCHROMMEN erhielten; nemlich weiſs, gelb, roth und ſchwarz. Selbſt in der 112ten Olympiade, und nachher ſo lange APELLES lebte, mahlte ER, ECHION, MELANTH, und NICOMACHUS, dieſe ſehr berühmten Künſtler, in nicht mehr als vier Farben, jene herrlichen Stücke, die GRIECHENLAND und ROM in Erſtaunen ſetzten; mit auſserordentlichen Summen bezahlt wurden [1]); und noch jetzo in ähnlichen Stücken bewundert werden.

4.

PHIDIAS war eigentlich nicht der Erfinder der Malerei, ſondern der erſte bekannte Mahler, der ſich vorzüglich auszeichnete. Dieſs behauptet auch eigentlich PLINIUS nur, da er ſelbſt von einem Gemählde des BULARCHUS Erwähnung thut, welches CANDAULES in der 18ten Olympiade mit Gold aufwog und bezahlte. Hieraus ſchlieſst eben dieſer Schriftſteller auch auf ein höheres

---

[1]) PLINIUS, Hiſt. nat. lib. 35.

Alter der Monochrommenmahlerei, und daſs HYGIEMON, DINIAS, CHARMAS, und EUMARUS, welcher zuerſt den Unterſchied des Geſchlechts in ſeinen Stücken kenntlich machte, noch früher denn BULARCHUS gelebt haben müſsten. CIMON von CLEONÆ, gleichfalls einer der älteſten Künſtler, erſann zuerſt das Profil, in reinen, geraden, und ſchrägen Richtungen, jene Seitenbilder, die nicht ganz voll ausgedrückt werden, und die verſchiedenen Bewegungen des Kopfs und der Augen. Er zeichnete zuerſt die Gelenke und Adern des Körpers, und die Falten der Gewänder; zwar, wie die Anthologie ſagt, nicht ganz ohne Tadel, doch auch nichts weniger als ganz tadelhaft.

Ουκ αδαης εγραφε Κιμον ταδε· παντι δ' επ' εργω
Μωμος, ὁν δ' ἠρωι Δαιδαλον εξεφυγεν [2]).

POLIGNOT von THASUS mahlte ſchon mit vieler Vollkommenheit kurz vor PHIDIAS, wenn anders PLUTARCH, der ihn in die Jugendjahre des CIMONS ſetzt, Recht hat. Er mahlte nemlich die Schweſter des CIMONS, ELPINICE, unter den Trojanerinnen als LAODICE im PLESIANACTION, oder POECILE, und zwar zu der Zeit da er mit CIMON im genaueſten Umgange lebte. CIMON ſtarb in der 82ſten Olympiade zu CITIUM, und blühte ſchon in der 73ſten. Dahin wären die Gemälde des POLYGNOT zu rechnen, da die Werke des PHIDIAS in die Zeiten von CIMONS Tode an, und wie PLINIUS ſagt, in die 84ſte Olympiade fallen. Dieſer POLYGNOT verbeſſerte die Malerei ungemein. Er war der erſte der nach PLINIUS die Kleider an weiblichen Figuren in hellerem Lichte mahlte, und bei ihrem Hauptſchmuck *verſchiedene* Farben anwendete. QUINTILIAN [3]) ſcheint dieſer Behauptung zu widerſprechen, wenn er ausdrücklich ſagt, daſs POLIGNOT und AGLAOPHON, in EINERLEY FARBE (*ſimplex color*) gemahlt hätten; und es läſst ſich hierüber wenig mit Gewiſsheit entſcheiden. Er hatte das Verdienſt, die

[2]) ANTHOL. lib. 4. c. 6.

[3]) QUINTILIAN. lib. 12. cap. 10. ab init.

die alte egyptiſche Manier, und das Steife in den Figuren dadurch glücklich zu verbannen, daſs er ſie nicht mit ganz verſchloſsnem Munde oder ſo mahlte, daſs man nicht die Zähne in einer anſtändigen Lage hätte ſehen können.

So gieng die Vervollkomnung der lineariſchen Malerei ihre Stufen hinan, ohne fremde Beihülfe eines andern Inſtruments, als des Griffels, bis zur 94ſten Olympiade, wo APOLLODOR von ATHEN zuerſt den Pinſel erfand, und ſich deſſelben zu bedienen wagte.

5.

Zu den Zeiten des PERIKLES erhoben ſich die Künſte überhaupt zu einer merkwürdigen Gröſse, und es entſtanden Künſtler deren Namen und Andenken die Geſchichte mit groſsem Rechte verewigte. KALLIKRATES und IKTINUS bauten das prächtige PARTHENION, oder den Tempel der MINERVA. In ELEUSIS errichtete KOROEBUS den kleinen Tempel der CERES, und ſtarb nachdem er die Säulen bis zum Mauerkranze gebracht hatte, welchen METAGENES aus XYPETUS mit der obern Säulenordnung auffetzte, und XENOCLES von CHOLARGE durch das Gewölbe welches das Licht in den Tempel fallen lies, vollendete. MENESIKLES führte zu ſeiner Zeit innerhalb fünf Jahren die herrlichen PROPYLÆEN der AKROPOLIS in ATHEN auf; wer das ODEUM errichtete meldet PLUTARCH nicht. Ueber alle dieſe vortrefflichen Werke hatte PHIDIAS, der gröſste Mann ſeiner Zeit, die Aufſicht [4]). Eine Bemerkung kann ich nicht vorbeigehen laſſen. Nach den Riſſen und Kupferſtichen, welche wir von dem PARTHENION haben, ſind die doriſchen Säulen — welche unſtreitig unter allen Ordnungen den vorzüglichſten Rang verdienen, weil ſie in ihrer ganzen Zuſammenſetzung und Verhältniſſen die edelſte Simplicität beſitzen, und ohne übertriebene Zierrathen, wie die korinthiſchen und Compoſita ſind — ohne auf einen Würfel, oder irgend einer Baſe und Fuſs-

[4]) PLUT. in Pericl.

geſtelle zu ruhen, gleichſam in die Steine des Bodens eingeſenkt. In derſelben Art ſind die Säulen der PROPYLÆEN des Tempels des THESEUS, und der ſogenannte Tempel AUGUST'S, der aber aus der älteſten Zeit zu ſeyn ſcheint. Dieſs würde die Muthmaſsung beſtärken, daſs die Baukunſt zu dieſer Zeit noch nicht die ganze Ordnung und Einrichtung der Säulen kannte, ſo wie es gewiſs iſt, daſs ihnen die gehörigen Proportionen derſelben fremd waren. POCOKE zweifelt ſogar, daſs überhaupt eine andere als die doriſche Ordnung zu dieſer Zeit bekannt geweſen ſei.

6.

Die merkwürdigſte Epoche der Geſchichte der Malerei fällt, wenn man dem Zeugniſſe eines Mannes wie PLINIUS glauben will, in das vierte Jahr der fünf und vierzigſten Olympiade, da ZEUXIS von der gewöhnlichen Bahn ſeiner Vorgänger abwich, und die lineariſche und Pinſelmalerei mit einander vereinigte. Anders vermag ich die Stelle dieſes Mannes, ohne ihr nach Art des Grafen von CAYLUS die gröſste Gewalt anzuthun, nicht zu verſtehen. Er ſagt im neunten Kapitel, der Harduiniſchen Ausgabe, Seite 691, von APOLLODOR: *nonageſima quarta olympiade — primus gloriam penicillo, jure contulit;* und kurz darauf: *Ab hoc artis fores apertas ZEUXIS HERACLEOTES intravit, olympiadis nonageſimæ quintæ anno quarto, audentemque jam aliquid penicillum, ad magnam gloriam perduxit* [5]). Die Ueberſetzung, welche CAYLUS von der erſten Stelle dieſes Werks lieferte, laſſe ich bei ihrem Werthe oder Unwerthe, und lege hier dem Kenner nur meine Meinung vor, und überlaſſe ihm gern das Urtheil, ob ich irre, oder Recht habe.

Da die älteſten Mahler den Pinſel entweder noch gar nicht gekannt, oder ihn bei Gemälden in einerlei, oder viererlei Farben nicht anzuwenden Gelegen-

---

[5]) PLINIUS Hiſt. nat. lib. XXXV. cap. IX. ſect. XXXVI. 1. 2.

heit oder Wiſſenſchaft hatten; da man ſo lange die lineariſche Verfahrungsart, als die einzige wodurch ſich die gröſsten Meiſter auszeichneten, angenommen und befolgt hatte; ſo muſste es ein merkwürdiger Fall ſeyn, wenn ein APOLLODOR glücklich mit einem ſo lange entweder unbekannten, oder für unbrauchbar gehaltenen Werkzeuge etwas lieferte, das den alten Stücken gleich kam, oder ſie wohl gar übertraf, wie der Verfolg der Stelle anzeigt: *neque ante eum tabula ullius oſtenditur quæ teneat oculos.* Dieſs machte das Werkzeug womit der Künſtler das vortrefliche Werk bearbeitete, unſtreitig ſehr berühmt, und zu einer Wahrheit, wenn PLINIUS ſagt: „*gloriam penicillo, jure contulit*“ und dieſe Stelle, ſo wie die folgende, ſehr verſtändlich. Wenn nun gar der Schriftſteller ſagt, *daſs ZEUXIS den Pinſel, welcher ſchon ETWAS in der Malerei WAGTE, in den gröſsten Ruf gebracht habe:* ſo dünkt mich wohl nichts gewiſſers, als daſs man denſelben nie, oder doch wenigſtens nicht zu dem vornehmſten der Kunſt gebraucht habe; nichts gewiſſer, als daſs das *Etwas wagen* eine Periode vorausſetze, wo man ſich ſeiner nicht bediente.

Was mich aber völlig dazu beſtimmte, die lineariſche Malerei als etwas gewiſſes anzunehmen, war die Erzählung die PLINIUS von der Wiederherſtellung der Gemälde des POLYGNOT durch PAUSIAS; und eine Stelle bei QUINTILIAN, die mir dieſs alles in ein deutlicheres Licht ſetzte. Die erſte Sache verhielt ſich folgendergeſtalt. POLYGNOT hatte ungefähr zwiſchen der drei und ſiebenzigſten und zwei und achtzigſten Olympiade, vermuthlich den Muſentempel zu THESPIS gemahlt, welche Gemälde durch Länge der Zeit, oder Zufall verlöſchten. Die Theſpier, denen an Erhaltung dieſes Werkes viel gelegen war, trugen dem PAUSIAS die Wiederherſtellung dieſer Gemälde auf. Dieſer Künſtler, vielleicht mehr den Pinſel als den Griffel gewohnt, verrichtete dieſe Arbeit mit dem Pinſel, und das einſtimmige Urtheil gieng dahin, daſs ihn POLYGNOT weit übertroffen, und deſſen Gemälde durch den PAUSIAS ſehr viel verlohren hätte. Die Urſache welche PLINIUS anführt, warum dieſer

groſse

groſse Künſtler dem POLYGNOT nachgeſetzt worden, iſt: „ weil er nicht *in gleicher Manier* mit dem erſten Künſtler ſich in den Wettſtreit eingelaſſen hätte. *Pinxit*, heiſst die ganze Stelle (*PAUSIAS*) *penicillo parietes theſpiis, cum reficerentur quondam a POLYGNOTO picti: multumque comparatione ſuperatus exiſtimabatur, quoniam non ſuo genere certaſſet* [6]). Warum ſagt hier PLINIUS, kann ich mit Recht fragen, ausdrücklich: „PAUSIAS mahlte mit dem *Pinſel*,“ wenn ſonſten kein anderes Werkzeug bekannt geweſen wäre? warum heiſst es, *quoniam non ſuo genere certaſſet — ?* Setzt dieſes nicht, das *ſuo*, habe Bezug auf PAUSIAS oder POLYGNOT, eine Manier voraus, welche von jener des Pinſels völlig verſchieden war? Aeuſserſt gezwungen iſt die Erklärung von CAYLUS, wenn er behauptet, PAUSIAS habe groſse *Sujets* an die Stelle jener von POLYGNOT ſetzen wollen. Heiſst fremde Gemälde an die Stelle anderer anbringen, die Gemälde, wie CAYLUS überſetzt, *wiederherſtellen?*

QUINTILIAN ſagt, am unten angeführten Orte, vom PARRHASIUS, *examinaſſe ſubtilius lineas, traditur* [7]). Wie jeder Kenner einſehen wird, läſst ſich der Ausdruck „ *examinare lineas* „ von keinem Gemälde des Pinſels mit gleich groſser Richtigkeit, als von linearifcher Malerei ſagen. Erſtere hat mit den eigentlichen Linien nur in ſo fern etwas zu thun, als die Alten ſie bei der linearifchen Malerei, um Vertiefungen und Schatten zwiſchen den Linien zu bewirken, gebrauchten; auf letztere aber iſt der Ausdruck in ſeinem ganzen Umfange anwendbar, da das ganze Gemälde aus einer richtigen Anlegung der Linien beſtand. Wie viel die Kunſt in dieſer Art Zeichnung leiſten konnte, zeigen die herkulaniſchen Gemälde, welche WINKELMANN und andere, ohne ihre Schuld für Werke eines flüchtigen Pinſels ſo lange angeſehen haben, und welche nichts anders als ausgezeichnete ſchöne Monochrommen des Alterthums ſind.

---

[6]) PLINIUS, l. c. cap. XI. ſect. XL. 23. pag. 703.

[7]) QUINTIL. Inſtit. orat. lib. XII. cap. X. ab initio.

7.

Dieſes leitet mich auf den Weg, meinen Leſern einen deutlichen Begrif von dem Werth der linearifchen Gemälde zu geben, welcher ſehr zweifelhaft und unentſchieden bleiben würde, hätte ein glücklicher Zufall uns nicht Kunſtwerke dieſer Art erhalten. Dieſe Abſicht wird dadurch am leichteſten erhalten werden, wenn ich glücklich genug ſeyn kann, meine Leſer von der Wahrheit zu überzeugen, daſs die vorhandenen und ausgegrabenen Stücke, welche ihrer Schönheit halben ſo allgemein berühmt ſind, durch linearifche Behandlung entſtanden. Vielleicht wird dieſs die Quelle noch mancher kleiner Berichtigungen für die Geſchichte der Kunſt die vieles Unerklärbare aufhellen.

„ Die Alten, ſagt WINKELMANN [8]), bekleideten die Mauer, worauf ſie „ mahlen wollten, entweder mit geſtoſsenem Travertino, oder Marmor, oder „ Alabaſter (und mit Kalk, wie er hätte hinzuſetzen ſollen,) vermiſcht. Dieſe „ erſte Bekleidung iſt insgemein einen guten Finger dick. Der zweite Auftrag „ iſt Kalk, mit Sand oder mit fein geſtoſsenem Marmor vermiſcht und durchge- „ ſchlagen. — — Auf dieſer Art Mauer ſtehen die herkulaniſchen Gemälde. „ Zuweilen iſt die obere Lage ſo fein und weiſs, daſs es feiner reiner Kalk oder „ Gips ſcheinet, wie an dem Jupiter und Ganymedes, und an den andern an „ eben dieſem Orte gefundenen Gemälden; und dieſe Lage iſt einen ſtarken „ Strohhalm dick. An allen Gemälden, ſowohl auf trocknen als naſſen Grün- „ den, iſt die äuſserſte Lage auf gleiche Weiſe auf das ſorgfältigſte geglättet, „ wie ein Glas, welches in der zweiten Art Malerei (*a freſco*) wenn der Grund „ ſehr fein war, *eine ſehr groſse Fertigkeit und geſchwinde Ausführung erforderte.*" In ſo fern hat WINKELMANN Recht, als er dieſe Geſchwindigkeit der Ausführung als nothwendiges Bedingniſs vorausſetzt, da die Erfahrung aller Zeiten gelehrt hat, wie er ſelbſt ſagt; „ *daſs auf einem ganz glatten Grunde die Farben*

---

[8]) WINKELMANN, Geſchichte der Kunſt, 1. B. S. 282. cap. 4.

„ *ausflieſsen*": um aber die Richtigkeit der Verfahrungsart der Alten ſo evident als möglich zu machen, müſſen wir den groſsen Kenner weiter verfolgen, „ Die Alten, meint er, verfuhren bei ihren Gemählden auf naſſen Gründen „ ungefähr wie die Neuern, mit dem Unterſchiede, daſs die Alten, wenn der „ durchlöcherte Carton die Zeichnung durch durchgebauſsten Kohlſtaub auf den „ Grund gebracht hatte, man dem Umriſſe nicht *mit einem ſpitzigen Stifte* „ nachfuhr, wie RAPHAEL und die Neuern zu thun pflegten, ſondern wie auf „ Holz oder Leinewand mit *groſser Fertigkeit und Zuverſicht* mahlte." Die mehreſten herkulaniſchen Gemälde ſind ſeiner Meinung nach „ auf trocknen Gründen „ welches man an den verſchiedenen Lagen von Farben erkennen ſoll. So iſt „ an einigen z. B. der Grund ſchwarz, und auf dieſem Grunde ein Feld von „ verſchiedener Form, oder auch ein Streif mit Cinnober aufgetragen, und „ auf dieſem zweiten Grunde ſind Figuren gemalet. Die Figur iſt unſcheinbar „ geworden, *oder abgeſprungen*, und der zweite rothe Grund iſt *ſo rein als wenn* „ *nichts darauf gemahlt geweſen wäre.* — Die Farben der alten Gemälde müſſen „ mit *Leimwaſſer aufgetragen* ſeyn: denn ſie haben ſich in ſo vielen hundert „ Jahren zum Theil friſch erhalten, und man kann *ohne Nachtheil mit einem* „ *feuchten Schwamme oder Tuche über dieſelben hinfahren.* Man hat in den „ durch den VESUV verſchütteten Städten Gemälde gefunden, welche mit „ einer zähen und harten Rinde, von Aſche und Feuchtigkeit angeſetzt, über- „ zogen waren, und welche man nicht ohne groſse Mühe durch Feuer ablöſen „ konnte. Aber auch durch dieſen Zufall haben ſolche alte Gemälde nichts „ gelitten. Diejenigen, welche auf naſſen Gründen ſind, können das Scheide- „ waſſer ausſtehen, womit man den Anſatz der ſteinigten Unreinigkeit ablöſet, „ und die Gemählde reiniget. *Was die Ausführung betrifft* — hierauf bitte ich „ beſonders meine Leſer zu merken — *ſo ſind die mehreſten alten Gemählde* „ *geſchwinde, und wie die erſten Gedanken einer Zeichnung entworfen; und ſo* „ *leicht und flüchtig ſind die Tänzerinnen, und andere herkulaniſche Figuren,*

„ *welche alle Kenner bewundern, auf einem ſchwarzen Grunde ausgeführt: dieſe* „ *Geſchwindigkeit aber war ſo ſicher, als das Schickſal, durch die Wiſſenſchaft* „ *und Fertigkeit geworden. Die Art zu mahlen bei den Alten war geſchickter als* „ *die heutige, einen hohen Grad des Lebens und des wahren Fleiſches zu erreichen:* „ *denn da alle Farben in Oel verliehren, das iſt, dunkler werden, ſo bleibt die* „ *Mahlerei in Oel allezeit unter dem Leben.* In den mehreſten alten Gemählden „ ſind die Lichter und Schatten durch parallel oder gleichlaufende, und zuweilen „ durch *gekreutzte Strichen* ſetzt, welches im Welſchen *tratteggiare* heiſst. — „ Andere, ſonderlich groſse Figuren der Alten, ſind auf *Oelfarben Art* vertieft „ und erhaben, das iſt, durch ganze Maſſen von degradirten und anwachſenden „ Tinten; und dieſe ſind in dem Ganymedes meiſterhaft in einander geſchmol- „ zen. Auf eben dieſem groſsen Wege iſt die barberiniſche vermeinte Venus, „ und die zuletzt entdeckten Gemählde des herkulaniſchen Muſäi, gemahlt, „ welche doch auch in einigen Köpfen über die Schatten mit Strichen ſchat- „ tirt ſind [9]).“

8.

Das erſte was WINKELMANN in Erſtaunen ſetzt, iſt die glückliche Ausführung der Pinſelſtriche auf einem ganz glatten Kalkgrunde; und dieſes Erſtaunen wäre gerecht, wenn dieſe Gemälde mit einem Pinſel und naſſen Farben aufgetragen wären. Dieſs iſt aber gewiſs einem jeglichen, wer es auch Luſt zu verſuchen haben möchte, völlig unmöglich; die Geſchwindigkeit ſey ſo groſs als ſie wolle, die Farben werden immer auf den glatten Wänden ausflieſsen. Die Erfahrung muſs hierüber den treffendſten Beweis führen; und ſo lange dieſe nicht durch Verſuche widerlegt wird, ſo lange wird der philoſophiſche Künſtler die ganze Möglichkeit einer ähnlichen Ausführung mit allem Rechte läugnen.

---

[9]) WINKELMANN, am angef. Orte. S. 285. 286.

Das zweite, und wodurch WINKELMANN die Möglichkeit eines ſolchen Gemäldes mit dem Pinſel deutlich machen will, iſt die, noch unmöglichere Fertigkeit des griechiſchen Künſtlers, die ganze herrliche Figur mit einem einzigen Pinſelſtriche, auf den Grund, oder gar auf Thon, aufzutragen. In wie fern ich dieſem Manne, den ich in andern Dingen wahrhaftig hochſchätze, Recht oder Unrecht thue, mag folgende Stelle von ihm ſelbſten entſcheiden.

„ Die Zeichnung auf den mehreſten Gefäſsen iſt ſo beſchaffen, daſs die Fi-
„ guren in einer Zeichnung *des* RAPHAELS *einen würdigen Platz haben würden.*—
„ Wer die meiſterhafte und zierliche Zeichnung auf denſelben betrachtet, und
„ einſehen kann, und die Art zu verfahren weiſs, in Auftragung der Farben auf
„ dergleichen gebrannte Arbeit, findet in dieſer Art Malerei den gröſsten Beweiſs
„ von der allgemeinen Richtigkeit und Fertigkeit, auch dieſer Künſtler in der
„ Zeichnung. — Dieſes Gemälde will fertig und geſchwinde gemacht ſeyn:
„ denn aller gebrannte Thon ziehet, wie ein dürres lechzendes Erdreich den
„ Thau, unverzüglich die Feuchtigkeit aus *den Farben, und aus dem Pinſel,*
„ daſs alſo, *wenn die Umriſſe nicht ſchnell mit* EINEM EINZIGEN
„ STRICHE gezogen werden, im Pinſel nichts als die Erde zurückbleibt.
„ Folglich da man insgemein keine Abſätze, oder angehängte und von neuem
„ angeſetzte Linien findet, ſo muſs eine jede Linie des Umriſſes einer Figur
„ UNABGESETZT gezogen ſeyn, welches in der Eigenſchaft dieſer Figuren
„ *beinahe wunderbar* ſcheinen muſs. Man muſs auch bedenken, daſs in dieſer
„ Arbeit keine Aenderung oder Verbeſſerung ſtatt findet, ſondern wie die Um-
„ riſſe gezogen ſind, müſſen ſie bleiben. Dieſe Gefäſse ſind — *das Wunderbare*
„ in der Kunſt der Alten, — und in ihnen erſcheint die groſse Fertigkeit und
„ Zuverſicht der Alten Künſtler [10]).“

---

[10]) WINKELM. am angef, Orte. I. Theil, S. 122. 123.

In ſolche Labyrinthe des Wunderbaren und Unmöglichen verwickelt die Dunkelheit der Geſchichte der Kunſt den Beobachter, der bei dem beſten Willen, aus Mangel hinreichender Urkunden, von Irrthum zu Irrthum übergeht, indeſſen ein kleiner Zufall den Mann mit minder ſtarken Talenten auf die Wahrheit, ohne ſein Verſchulden leitet. Dieſs iſt der Fall mit WINKELMANN, und dem der ſich für den Erfinder der alten Kunſt hielt, ob er es gleich nicht war, da HARDUIN ſchon darauf verfiel, CALAU aber glücklicher zu erweitern und anzuwenden wuſste. PLIN. HARDUINI. Tom. II. p. 709. S. 41. n. 2.

Ich für mein Theil, vermag mir eine ſolche übernatürliche, und auſſer den Grenzen alles menſchlichen Vermögens liegende Fertigkeit, welche mit einem einzigen Pinſelſtriche, in minder denn einer Sekunde, ein ganzes RAPHAELISCHES Stück, das die Bewunderung der Kenner verdiente, bewerkſtelligt, unmöglich ohne Ungereimtheit gedenken. Nicht der ſeltenſte Zufall vermag ein ſolches Werk, wozu auf alle Fälle Zeit, Nachdenken und Präciſion unumgänglich nöthig ſind, auch nur ein einziges mal, ich will nicht ſagen viele male hervorzubringen. Selbſt bei der unnachahmlichſten Geſchwindigkeit, ſelbſt wenn dem Künſtler dieſe Zauberei möglich wäre, dann ſelbſt wäre er nicht im Stande die Natur zu zwingen, oder es möglich zu machen, daſs ſein Pinſelſtrich nicht im Anfange dunkler und am Ende lichter werden ſollte, zumal auf naſſem oder trocknem Kalkgrunde, und Thon, und mit Erdfarben, die ſich auf keinen Fall, wenn ſie mit Waſſer gemiſcht ſind, ziehen laſſen. Man überdenke nun auch mit welcher Ueberſchwemmung von Meiſterſtücken GRIECHENLAND würde heimgeſucht worden ſeyn, wenn die Hauptausführung eines der beſten Werke kaum eines Moments nöthig gehabt hätte. Man überdenke, ob man in ATHEN und ROM dergleichen Stücke mit ſolchen übermäſsigen Summen bezahlt haben würde, wenn dieſe Stücke entweder ſo leicht in der Ausführung, oder ſo ſehr vervielfältigt geweſen wären. Und dieſer letzte Fall muſste unumgänglich eintreten, wenn, wie WINKELMANN behauptet, die alten Künſtler

dieſe übermenſchliche Fertigkeit beſeſſen hätten. Schon ein einziger würde in kurzer Zeit, ich will nicht einmal ſagen in der Zeit ſeines ganzen Lebens, dieſes Unglück für den Künſtler, und vielleicht auch für den Geſchmack, bewirkt haben; und was muſsten nicht erſt *mehrere* thun. Thaten ſie es nicht, ſo blieb ihre Fertigkeit ohne Uebung, und nahm eben dadurch ab: oder die Meiſter der Kunſt müſsten den gröſsten Theil ihrer mechaniſchen Kunſt, die in einer bloſsen Fertigkeit beſtand, Umriſſe zu zeichnen, vernichtet haben. Noch mehr, bei einer ſolchen Fertigkeit, die vollkommen mechaniſch iſt, finden nicht Verſchiedenheiten ihrer Produkte ſtatt. Und doch ſagt WINKELMANN: „daſs nicht zwei Stücke mit völlig einerlei Bildern ſich fänden.“ — Und haben etwa unſere Künſtler nicht auch Fertigkeit des Pinſels durch Länge der Zeit und Erfahrung erlernt? Und dieſen will ich gern das Urtheil von der Möglichkeit überlaſſen, und ob es thunlich ſey, mit einem einzigen Pinſelſtriche Gemählde eines RAPHAELS würdig, auf Thon und glatte Wandgründe, in einem Momente zu zeichnen? Mich dünkt wenigſtens, als ob Erfahrung und Philoſophie ſich einem ſolchen Glauben gleich ſtark widerſetzten, wenigſtens vermag RODE, der nun ſchon eine geraume Zeit mit dem Beifall aller Kenner arbeitete, mit mir nicht zu glauben, daſs durch eine ſo ſchnelle und geſchwinde Behandlung etwas mehr, denn eine unwürdige Zeichnung, mit allen Fehlern der Uebereilung hervorgebracht werden könne.

9.

Einen andern Beweis von der Unmöglichkeit, daſs die herkulaniſchen und andern Gemählde dieſer Art, bloſse Produkte des Pinſels ſeyen, liegt in WINKELMANNS Bemerkung, die ſehr wahr iſt: daſs dieſe Stücke nicht mit Oel gemahlt ſind, weil die Farben nicht dunkler wurden, ſondern den ganzen Glanz ihres Colorits erhalten haben. Hierzu war eine andere und dichtere Maſſe nöthig, welche die Farben mehr fixirte, die mehr ſelbſt Grundfarbe, als Strich des Pinſels war. Hierzu kommen noch die Striche, welche die Schatten

und Lichter ausdrückten, und welche der Pinſel nicht gewöhnlich parallel und abgeſondert zu ziehen pflegt, ſondern gänzliche Verwiſchungen aufträgt, die das Licht und den Schatten ungleich natürlicher und beſſer zeichnen, als der Griffel der Alten zu thun im Stande war. Zwar verrichtete RAPHAEL unſerm Vermuthen nach das Tratteggiren innerhalb der Figuren mit dem Pinſel: ob ſichs aber von der Prozedur eines neuern Künſtlers auf jene der Alten mit Gewiſsheit ſchlieſsen laſſe, wäre um ſo mehr zu viel behauptet, da der Gebrauch des Griffels aus andern Datis ſchon erhellt. Dieſem letztern war es überhaupt unmöglich anders ſeine Schatten zu bilden, als durch Linienziehen und tratteggiren, und er war der Biegſamkeit ſeiner Spitze halben, da er aus weichem Holze beſtand, dazu ſehr geſchickt, und zwar eben ſo ſehr, als mit Muſse den ganzen Umriſs eines Gemäldes zu zeichnen; ja bei der Art lineariſcher Malerei, wovon wir bald die nähern Umſtände der Verfahrungsart angeben werden, konnte der Meiſter ſeine ſchon gemachten und ihm nicht gefälligen Züge, auf die leichteſte Art, mit der umgewandten Seite ſeines Griffels wieder löſchen, und aufs neue an demſelben Gemälde arbeiten.

10.

WINKELMANN machte bei der Unterſuchung der herkulaniſchen Gemählde eine wichtige Entdeckung, die, wenn er ſie verfolgt hätte, ihn vielleicht von der Pinſelmalerei leicht ab, und zu einer andern Art geführt haben würde. Dieſes lag „in den verſchiedenen Gründen, welche auf einander aufgetragen waren; in dem Abſpringen der Figuren, ohne Beſchädigung des Grundes auf welchem ſie ſtanden, und in der Reinigkeit womit der äuſserſte Grund ſich ſodann darſtellte, als wäre nie eine Figur auf ihm vorhanden geweſen.“ Wenn auch dieſes alles dem Pinſel, der ſo leicht und vortheilhaft ſeine Farben aufträgt, daſs ein ſolches Springen ſeines Auftrages, daſs davon auf dem Grunde keine Spur übrig bleibe, weniger zu fürchten ſtehr, manchmal wiederfährt, ſo iſt dieſes bei den zähern Wachsaufträgen, und Farben, ungleich mehr zu erwarten, da der Auftrag dicker,

dicker als jener mit dem Pinſel, und das nicht enkauſtiſch behandelte Wachs leichter abſpringt, denn dieſes von Erdfarben mit Leimwaſſer gemiſcht, geſchehen kann. Hier liegt alſo eine von der bekannten ganz verſchiedene Verfahrungsart zum Grunde, welche mit jener des Pinſels nichts gemein hat; eine andere Gründung, eine andere Maſſe, und eine eben ſo verſchiedene, ihnen angemeſſene Behandlung.

11.

Endlich — vermögen denn die Farben welche der Pinſel aufträgt, die barbariſche Behandlungen bei ihrer Reinigung durch Feuer, und ſogar durch Scheidewaſſer, auszuhalten, wie die, welche mit Wachs gemiſcht ſind? Wer wird nicht hier ſogleich eine andere, zähere und harzigte Maſſe vermuthen, die ihrer Natur nach alle angeführte Eigenſchaften an ſich hat, und Feuer und Scheidewaſſer zu widerſtehen vermag. CALAU hinterlieſs durch ſeine Kinder ein Mittel, deſſen Werth oder Unwerth ich nicht beſtimmen kann, auf eine minder gewaltthätige Art, die Abſonderung des Tarters und anderer Unreinigkeiten von den gemahlten Feldern, und ohne ſo viel als bei dem Feuer aufs Spiel zu ſetzen, zu bewirken, indem er eine kalte Verfahrungsart vorſchlägt. Sie beſteht darin, daſs man die Fläche des Gemähldes mit bloſsem Terpentin- oder Weingeiſt, oder anderm Liqueur, ſo lange wäſcht, bis alles hell und klar hervorglänzt; nur muſs man die geringſte Auflöſung des Schmutzes jedesmal ſorgfältig abwiſchen, ſonſt würde man ihn an vielen Stellen mehr hineinreiben, und dadurch Flecke machen.

12.

Wie malten die Alten?

Hier iſt es, wo ich meinen eignen Weg verlaſſen muſs, wo ich für nichts mit eben der Verbindlichkeit mich verbürgen kann, womit ich für das Vorhergehende zu haften ſchuldig bin, und wo mein Freund und ich dem unpartheiiſchen Leſer blos die CALAUISCHE Idee vorlegen, ohne uns die Entſcheidung

ihrer Richtigkeit anzumaſsen, oder dem Urtheil des Kenners vorzugreifen. Der Herausgeber und Verfaſſer dieſes kleinen Werks glauben hierin den Kennern, und ſich ſelbſt mehr Achtung ſchuldig zu ſeyn, als daſs ſie ihnen etwas für eine ausgemachte Sache aufdringen ſollten, wovon ſie ſich ſelbſt entweder überzeugen oder ihren Beifall verſagen können. Als Freund der CALAUISCHEN Meinung wird zwar der Verfaſſer alles thun, ſie ſo ſehr und ſo weit zu unterſtützen, als es mit den Geſetzen der Unpartheilichkeit, und einer ſchicklichen Beſcheidenheit, übereinſtimmt.

CALAU fieng ſeine Idee damit ins Licht zu ſetzen an, daſs er von den *Materialien* der linearifchen Zeichnung handelt, und wir wollen getreulich ſeinem Leitfaden folgen.

13.

MATERIALIEN DER MALEREI DER ALTEN.

Dieſe waren:

1. Das PUNISCHE WACHS, wovon CALAU, der es gefunden zu haben mit einigem Rechte glauben konnte, keine weitere Nachricht giebt, da er es ſeiner armen Familie, zu ihrer Unterſtützung nach ſeinem Tode, hinterlaſſen wollte, und deshalb ſich mit dem Geheimniſs entſchuldigt, welches er nicht entdecken könnte.

Bekanntlich ſchreibt PLINIUS, der ſo wenig von den Materialien der linearifchen Malerei ſpricht, hie und da, daſs man jene unſterblichen Werke mit puniſchem Wachſe gemahlt habe. Bei der Enkauſtik, welche auch ohne Feuer durch bloſses Trocknen bewirkt wurde, und einen ausgedehntern Begriff hat, als man gewöhnlich damit zu verbinden pflegt, war dieſes gewiſs; eben ſo gewiſs aber auch, daſs es kein gemeines Bienenwachs war, weil dieſes in der Bearbeitung, beſonders nach der Art welche CAYLUS angiebt, äuſserſt läſtig und mühſam geweſen ſeyn, und nie die Würkung des puniſchen Wachſes gethan haben würde. JUNIUS führt in ſeinem *Catalogus Pictorum u. ſ. w.*, eine

Stelle des DEMETRIUS PHALEREUS *de Elocutione*, §. 26 an, woraus man auf eine ähnliche zähe Materie schliefsen könnte, weil NICIAS dafür hielt: es wäre eines der wichtigsten Erfordernisse der Malerei, wenn man die *Malermaterie* sehr stark auftrüge. NIKIAS ὁ ζωγραφος και τουτο ευθυς ελεγεν ειναι της γραφικης τηχνης ου μικρον μερος, το λαβοντα ὑλην ευμεγεθη γραφειν [11]). Diese Materie war zur Gründung derjenigen Tafeln oder Dinge bestimmt, worauf die Alten malen wollten; denn da sie in dem Anfange kein Werkzeug hatten, womit sie die Farben auf den Grund auftragen konnten, so mufsten sie in die Materie, womit sie die Tafeln überzogen hatten, mit dem Griffel arbeiten.

Den jetzigen Erfahrungen gemäfs, hat man das CALAUISCHE Wachs mit sehr glücklichem Erfolge zu Malereien auf Wänden und Platfonds angewendet, da es wirklich die Farben sehr hebt, und zugleich dauerhaft macht. Uebrigens erfordert die gehörige Bereitung des daraus zu verfertigenden Wachsöls eine kleine Fertigkeit und Bekanntschaft mit der Auflösung des Wachses, und den Proportionen in welchen man es mit Oel oder Wasser auflöst, um es auch eben so glücklich zu jeden andern Gemählden anzuwenden.

CALAU sagt sehr naiv: „ich glaube genug zu leisten, wenn ich Liebha„ bern die Anwendung und die Art zu allerlei Arbeiten das eleodorische Wachs „ zu nutzen, genau anzeige. Will man mehr von der Substanz, der Farbenmi„ schung desselben wissen, so kann man die Versuche und alles übrige davon „ nachsehen, was der seel. Herr LAMBERT in seiner *Farbenpyramide* darüber „ geschrieben hat. Die Ausübung desselben ist der beste Beweis, dafs es alles „ das effektuirt, was die Alten darin geleistet haben."

Ich gestehe selbsten, dafs ich mehr Zutrauen zu CALAU's Behauptungen habe, als so manche, welche vielleicht keine Probe seiner Malereien gesehen haben. Ich besitze zwei linearische Gemählde auf Blechtafeln, die einen guten

---

[11]) JUNIUS. Catal. Pict. in Nicia. pag. 134.

Effekt in den Lichtern machen; ein sehr schönes Stück auf Alabaster, welches die Erfindungen des Grafen von CAYLUS weit übertrift, und zwei enkaustische Stücke auf Thon, die zwar in Rücksicht der Zeichnung keine Muster der Vollkommenheit sind, die aber dem mittelmäfsigsten Kenner zeigen, wie weit diese Art Malerei unter den Händen eines grofsen Meisters gebracht werden könne. Noch besitze ich eine Art Miniatürgemählde auf Holz, mit einem Firnifs überzogen, den ich ungern darauf sehe, welches eine Landschäft vorstellt; und es überzeugt mich, dafs unter geschickten Händen die linearische Malerei, wenn ihr, wo sie es zu ihrer Verschönerung bedarf, mit dem Pinsel nachgeholfen wird, getreuer die Natur, und mit gröfserer Wahrheit und Leben, ihre Gegenstände darstellt. Zwei vortrefliche Stücke aber besitzt Herr M. J. NELKER, welche von RODE nach CALAU'S Art gemalt sind.

Dieses sogenannte punische oder eleodorische Wachs, besteht aus vier verschiedenen Arten, von welchen ich zugleich für den, welcher Versuche damit anzustellen Willens ist, die Preise beifügen will.

1. Die geringste Art, von gelblicher Farbe, das Pfund — 1 Rthl. 18 Gr.
2. Eine andere, feiner und weifser — — — — 3 Rthl.

Beide sind von gleicher Güte und Stärke, mit dem einzigen Unterschiede, dafs das letztere zu feineren Farben zu gebrauchen ist. Man kann diese letztere Art auch in allen Fällen allein gebrauchen, und das erstere blofs zum Gründen anwenden.

3. Die dritte Art ist das eleodorische Wachsgummi, das Pfd. 1 Rthl. 12 Gr.
4. Ein dergleichen bräunliches Wachsgummi zum Gründen — 1 Rthl.

Alle diese verschiedene Arten von punischem Wachse lassen sich mit Wasser, Leim, und allen Arten von Oelen und Oelfirnissen, trockenbaren und und untrockenbaren verbinden [12]).

---

[12]) Diese Arten von Wachs sind noch jetzo für den angezeigten Preis, bei der Familie des seel. CALAU'S zu haben.

14.

Zu den Materialien der linearischen Mahlerei gehören:

a. Die Tafeln (die Griechen nannten sie von ihrer Glätte, und ihrer Anwendung *Palimpsestos*) worauf die Alten das punische Wachs zogen. Man nannte sie auch enkaustische Wachstafeln, weil man sie oft mit enkaustischen Oelfirnissen überzog, und sodann hart austrocknen lies, um ihnen jene Dauer zu geben, womit sie, nach PLINIUS, den Zerstörungen der Sonne und Luft widerstunden. Gewöhnlich wurden diese Tafeln, nachdem man sie mit einer bräunlichen, oder schwärzlichen *Wachstinte* (nach CALAUISCHER Benennung) ganz dünne überzogen hatte, zum Studiren gebraucht, wo man oft ändern, und bald einen Theil der Masse wegwischen, bald wieder auftragen muste. Die Tafeln bestanden entweder:

a. Von *Buchsbaumholz*, welches am besten und üblichsten war, oder aus andern Holzarten, z. B. Cedern und dergleichen, welche am wenigsten porös sind. Wir könnten (wenn wir nemlich keine bessere Hülfsmittel zum schreiben hätten, oder wenn wir Versuche auf Holz zu malen machen wollten) unsere inländische Holzarten, als weiss Ahorn, Weissbüchen, Eichen, Tannen oder weiss Fichten mit gleich gutem Erfolge anwenden. Oder sie bestanden

b. ans gebranntem oder ungebranntem *Thon*, oder

c. aus *Steinen*, von Alabaster, Marmor, oder, wie bei den Egyptern, von Speckstein, oder

d. aus *metallenen Tafeln;* silbernen, welche die Egypter schon kannten, oder von Kupfer, Zinn und Blei, auch

e. Elfenbein.

Die hölzernen Tafeln wurden vorzüglich zu blos linearischer Zeichnung, und zum Studiren; diese, oder die metallene hingegen, zu allen Arten ausführlicher Malereien gebraucht; oder sie machten sie

f. aus *Leder* und *präparirten Pergamenthäuten*, welche ebenfalls mit dem eleodoriſchen Wachſe, oder enkauſtiſchen Firniſs, gegründet und geglättet wurden, ſo wie die

g. Leinewand, Cattun, u. ſ. w. deſſen ſich vorzüglich die Egypter zur Zeichnung ihrer Hieroglyphen bedienten. Endlich gebrauchten ſie dazu

h. das alte *egyptiſche Papier, Palmblätter*, und dergleichen, mit Wachsölgummi oder weiſsem Fiſchleim überzogen.

Es bedarf hier wohl keiner weitern Unterſuchung, was von allen dieſen Dingen für uns am beſten anwendbar ſei, da dieſes von ſelbſten, und bei dem erſten Blick ſchon in die Augen leuchtet.

Dieſe letztere Stücke, nemlich *Leder, Leinewand, Cattun, Taffent*, wozu man auch alle aus Lumpen verfertigte Papierarten rechnen kann, fordern indeſſen eine eigene Zubereitung, weil in erſterem viele Lauge und andere Materie, und im zweiten viele Schlichte ſich findet, die den guten Erfolg des Wachſes hemmen, durchſchlagen, und die Farben verheſslichen könnten. Dieſe Stücke müſſen deshalb, ehe man ſie zum Gründen, und überhaupt zur Malerei anwendet, ſehr gewaſchen und gereiniget, und ſodann naſs ausgeſpannt werden, damit ſie nicht zuſammenkrumpen. Nachher iſt es zu jeder Gründung, und zu jeder Farbe, die man dafür beſtimmen will, vollkommen tauglich.

LESSING, in ſeinen Noten (u) *vom Alter der Oelmalerei aus dem* THEOPHILUS PRESBYTER, ſpricht vom Käſe, als einer Materie die zu einem Leim ſehr dienlich ſei. Aber nicht nur hiezu iſt er ſehr gut anzuwenden, ſondern beſonders auch zu Tafeln, welche aus dieſem *Käſeleim und ungelöſchtem Kalk* verfertigt werden. Man verſchönert ſie ſehr durch Beimiſchung des eleodoriſchen Wachſes in Waſſer aufgelöſet, oder des Wachsgummi's, indem ſie dadurch zwar nicht dauerhafter und feſter, aber ungleich glätter werden.

Auf ſolchen Tafeln von Holz, Stein, Leinewand, Mauerwerk, oder ſogenannter griechiſcher und hetruriſcher Mauerſpeiſe, malten die Alten, und auch

ANDREAS DEL SARTO, RAPHAEL, und andere grofse Künſtler, die auf weiſsem Grund arbeiteten; und es iſt unrichtig, wenn man ſie, wie einige thaten, für Kreide oder Gipsgründe halten wollte.

15.

Zu dieſen Materialien gehört

3. die DINTE der Alten.

Dieſe war mehr eine dichte Farbe, nach Art der Tuſche, als eine flüſsige Dinte, welche aber eben ſo gut durch einen gehörigen Zuſatz flüſsig, und zum ſchreiben mit einer Rohrfeder tauglich gemacht werden konnte. Man trug ſie auch, wenn ſie zu einer zähen Maſſe gerieben war, auf Tafeln mit einem plaſtiſchen Wachsöl, oder enkauſtiſchen Firniſs, mit oder ohne Farben, überzogen, um mit dem Griffel darin zu ſchreiben oder zu zeichnen. Sie war ganz der chineſiſchen Dinte ähnlich, und von rother, braunſchwärzlicher, und ſchwarzer Farbe, von gebrantem Röthel, Umbra, und blauſchwarzer Erde.

WINKELMANN beſtätigt in ſeinem Sendſchreiben über die herkulaniſche Entdeckungen dieſe Bemerkung, indem er ſagt: „daſs die Dinte der herkulaniſchen Schriften nicht flüſsig geweſen ſei, zeigt die Erhabenheit der Buchſtaben, welche ſich entdeckt, wenn man ein Blat horizontal gehalten gegen das Licht hält u. ſ. w. und von dieſer Art iſt die Dinte, welche unter andern Entdeckungen von HERCULANUM in einem Dintenfaſſe ſich vorfand, und einem dicken Oele ähnlich iſt.“ Zwar würde dieſes weniges beweiſen, da Jahrhunderte dieſe Dichte leicht bewirken konnten; doch dünkt mich würde ſie, wenn ſie ganz flüſsig geweſen wäre, eher vertrocknet als dichte geworden ſeyn. Es iſt eine bloſse Vermuthung, wenn ich hinzuſetze, daſs dieſe Dinte vielleicht durch einen Zuſatz von Naphta, deſſen ſich die Alten, nach PLINIUS, häufig bedienten, verfertigt wurde, welches zu ihrer Erhaltung viel beitragen muſste.

Bei dieſem Artikel der Dinte erwähnt CALAU eines Verſuchs, welcher hier eine Stelle verdient. Er ſagt nemlich: „Eine ähnliche ſchwarze mineraliſche

„ Wachserde (*ſit venia verbo*) wurde vor ungefähr vierzehn Jahren (nach jetziger „ Zeit gerechnet) bei dem ehmaligen Geſundbrunnen, ohnweit ZIESAR, hinter „ BRANDENBURG, entdeckt. Ich habe ſie gereinigt, und durch Zuſatz der „ ſchwarzen Alaunerde eine Art Tuſche davon gemacht, *die der chineſiſchen ſehr „ gleich kommt.* Dieſe Materie mit den flüſsigen Säften der Steinkohlengruben „ auf enkauſtiſche Art bereitet, würde den völligen Naphta liefern. Sobald ich „ hiezu mehr aufgemuntert würde (der Mann bedurfte es bei ſeiner Armuth „ wirklich) ſo könnte ich eine Maſſe liefern, die Künſtlern und Handwerkern „ ſehr zu ſtatten kommen würde, in Anſehung der Conſervirung des Leders, „ und Holzwerks vor aller Fäulniſs und Würmern. Auch kann man durch an- „ dere Verſetzung die ſparſam brennenden egyptiſchen Fackeln hervorbringen, „ die nicht ſo leicht durch Regen und Wind verlöſchen.“

Manches dieſer ſehr brauchbaren Stücke, welche man von einem reichern Projektmacher, vielleicht theuer genug, hie oder da würde erkauft haben, giengen mit dem Tode des mühſamen, keine Verſuche und Arbeit ſcheuenden Mannes, der eine ziemlich ſtarke Familie zu erhalten hatte, unter, und verlohren.

Hiezu gehören

16.

Einige Methoden der Gründung.

Bekanntlich giebt es zweierlei Gründe — naſſe und trockne. Wir reden hier zuerſt

I. Von nassen Gründen ohne Farbe.

Hierzu nimmt man entweder feine holländiſche, oder wo ſie gemacht ſei, gleich viel, kurz feine Leinewand, Battiſt, Atlas, Taffent und Kattun, welcher vor allen übrigen einen entſchiedenen Vorzug hat, indem ſeine Beſchaffenheit den feinſten Grund liefert.

Von

Von Leinewand ist diejenige am besten, welche schon etwas abgetragen, und frei von den kleinen Knoten, und jener Rauhigkeit ist, welche man bei der neuen antrift. Diesem Fehler kann man indessen durch trocknes Abreiben mit feinem Bimsstein abhelfen. Die Leinewand wird mit reinem Wasser, ohne alle Seife, gewaschen, damit sie die Schlichte und Kleister verliehre, welche sie in der Bearbeitung erhält. Sodann wird sie, in beliebiger Gröfse, nafs über einen Blendrahm, und gleich ausgespannt, und von allen Seiten fest angezogen.

Hierauf nimmt man ein Stück punisches Wachs in der Gröfse einer starken welschen Nufs, welches man folgendergestalt vorher aufgelöst hat. Man schneidet es nemlich in kleine Stücken, und giefst soviel Wasser darauf, dafs das Wachs eben bedeckt wird. Sodann läfst man es zwei Stunden erweichen, reibt es nachher auf einem Steine gehörig ab, und giefst soviel Wasser hinzu, bis es einer Butter gleich ist; diese Masse versetzt man mit Wachsgummi und Fischleim-Gallert oder schlottrigter Stärke zu grofsen Gründen, auch mit etwas Kanarienzucker.

Mit dieser Masse überzieht man, mit einem hölzernen, knöchernen, oder hörnernen Messer, die Leinewand, wobei man am Ende mit dem Messer die Kante herüberstreift, um das überflüfsige herabzubringen. Sobald es gut getrocknet ist, glättet man es nach und nach mit einem elfenbeinernen Falzbein, jedoch gelinde, damit es nicht in Hitze komme, um nur das etwa noch Unebene der Fläche zu dämpfen. Hiezu mufs man vorher eine wohl geebnete Unterlage, nur nicht von Eichenholz, angebracht haben. Die Schneide des Messers mufs gerade und scharf seyn, und an beiden Enden gerundet in die Höhe gehen, damit es keine Absätze mache. Sollte diesem Verfahren unerachtet der Grund noch zu faserigt seyn, so fängt man dieselbe Behandlung, nur mit der Einschränkung, von neuem an, dafs man den Ueberzug nicht dick, sondern so dünn als möglich ist, aufträgt, weil er alsdann desto schöner und dauerhafter wird. Hier ist die Rede von einem Stücke Leinewand in der Gröfse eines Bogens Papier.

Um den Grund feuchte zu erhalten, ſo näſst man ihn hinterwärts mit einem mäſsig naſſen Schwamme, und legt währender Arbeit beſtändig ein auf der Oberfläche feuchtes Buch feines Löſchpapier unter, damit die Feuchtigkeit erhalten werde. Man kann ſich dabei allenfalls eines Geſtelles, wie bei Clavieren bedienen, wenn einem ein beſſeres mangelt.

17.

II. Von troknen Gründen mit Farbe.

Man verfährt, wie bei dem Anfange des naſſen Grundes, mit der Leinewand. Hernach nimmt man Nuſs- Mohn- oder Lackölfirniſs, mit eben ſo viel aufgelöſstem Wachſe, ungefähr einer welſchen Nuſs groſs, und reibt es auf einem Reibeſteine, daſs es einer mäſsig dicken Butter ähnlich wird, mit Schieferweiſs ab, und überzieht damit die Fläche der ausgeſpannten Leinewand, und läſst es trocknen. Will man ſeine Arbeit noch vollkommner und weiſser haben, ſo nimmt man obige Maſſe noch einmal, nur etwas weniger Wachs, mit Kremnitzerweiſs, in gehöriger Dünne, und überfährt mit einem Pinſel die Fläche, als wenn man lakirt. Um den Glanz zu verhüten, nimmt man Kremnitzerweiſs, oder holländiſches Bleiweiſs, und reibt es mit der flachen Hand in die Fläche des Grundes hinein. Hernach ſchleift man ihn vollends mit feinem Bimsſtein, oder gebranntem Wallfiſchbein ab, und läſst alles gehörig austrocknen.

Dieſe letzte Methode iſt auf alles übrige anwendbar, vorzüglich auf alle Arten von Holz, die man mit weiſsen trockenbaren Oelfirniſſen ſo oft überziehen und abbimſen kann, als man für gut findet. Man könnte hier nun wohl noch die Pergamentgründe anführen; da aber die Leinewandgründe beſſer ſind, ſo hat man dieſs, der Weitläufigkeit wegen, unterlaſſen. Will man es jedoch verſuchen, ſo muſs man unpräparirtes Pergament nehmen, worauf noch kein kalkartiger Grund iſt, und es, wie bei der Leinewand geſchieht, überziehen. Ueberhaupt aber kann man auf obige Art, auch alle Sorten weichen und weiſsen, oder däniſchen Handſchuhlederſ gründen und malen.

18.

Bei dieſer Gelegenheit werde ich meinen Leſern eine Methode *Fiſchleim-Gallert* zu machen, mittheilen.

Man nimmt Schuppen von kleinen Fiſchen, in geringer Menge, die man vorher wohl abgewaſchen und gereinigt hat, und zwar in kaltem Waſſer, und ſetzt ſie in einem kleinen Topfe mit Waſſer an das Feuer, und läſst ſie ſtark kochen, und rührt ſie indeſſen fleiſsig mit einem Hölzchen um. Wenn dieſes geſchehen iſt, ſo ſiebt man den Leim durch Leinewand, und verſetzt ihn mit noch einmal ſo viel Waſſer, als die Maſſe des Leims ſtark iſt. Dieſs geſchieht weil er ſehr ſtark und bindend iſt. Um ihn gegen Fäulniſs zu bewahren, wirft man Kanarienzucker hinein. Es iſt der ſchönſte und klarſte Leim den man haben kann, und übertrift alle andere Arten feine Leime, von Hirſchhorn und dergl. weit. Man kann auch etwas Roſenwaſſer dazu gieſsen. Sollte der Leim aber demohnerachtet in Gallert gerathen, ſo hilft man dieſem Uebel dadurch am beſten ab, daſs man ihn zuweilen eine kurze Zeitlang an die Sonne, oder an Kohlfeuer ſetzt, doch nicht länger als bis er ſich wieder in etwas verdünnt hat. Sollte er etwas in Fäulniſs gerathen, ſo ſetzt man ihn an einen andern Ort, und läſst ihn ausdünſten.

Dieſer Leim iſt ungleich klarer als jener von Pergament; überdieſs führt er gar keine Schärfe bei ſich, und iſt in vielen Stücken brauchbar. So iſt er, um nur einige Beiſpiele zu erwähnen, ſehr gut Kupferſtiche zu leimtränken, auch rohe Leinewand, zumal wenn er friſch iſt; und vorzüglich gut iſt er, ſtatt des arabiſchen Gummi, unter Farben gemiſcht zu werden.

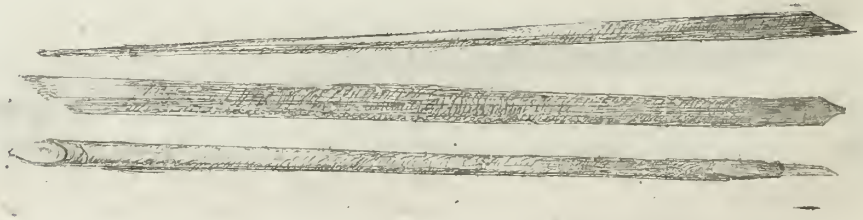
19.

Endlich gehört noch zu den Materialien —

4. Der GRIFFEL, mit welchem man in die über die Tafel gezogene eleodoriſche oder enkauſtiſche ſchwarze Maſſe ſchrieb oder zeichnete.

Dieſer Griffel beſtand gewöhnlich aus Buchsbaumholz, und war an einem Ende keilförmig und ſchräge abgeſchnitten, und an Gröſse, der Art von Zeichnung oder Schrift angemeſſen. Die Hieroglyphen, und erſten phöniziſchen, ſamaritaniſchen, jüdiſche, nnd andere Buchſtaben, haben dieſes mit dem indiſchen Shanſcritta-Alphabeth gemein, daſs ſie ſehr viel kantiges und eckiges an ſich haben, welches den Griffel verräth. Dieſe Griffel waren auch von Metall, aber mehr zum Schreiben als Zeichnen, weil letzters eine gröſsere Biegſamkeit der Spitze fodert, welche überdem nöthig iſt, um die Leichtigkeit der Hand zu behalten, und das geiſtreiche der Zeichnung zu bewirken. Hierzu waren die metallnen nicht geſchickt genug, welche man aber doch mit unter, zur Ausführung feiner Züge, anwendete. Dieſe Griffel kann man allenfals ſo einrichten, daſs man ſie an beiden Enden nutzen kann; einmal, daſs man das eine Ende, wie ſchon geſagt worden, keilförmig, ſchräge und ſpitz zulaufend ſchneidet; das andere aber von fäſrigter Art macht, entweder mit einem kleinen Käuen der Zähne, oder auf welche Art man es am leichteſten bewirken zu können glaubt; hernach daſs man beide Enden auf gleiche Art zum ſchraffiren oder zeichnen einrichtet. Die Länge dieſer Griffel wird unſern gewöhnlichen Schreibfedern gleich gemacht, und werden nie zn kurz zugeſpitzt, damit ſie deſto mehr über die Hand hinausragen und darauf ruhen können. Sie werden aber an beiden Enden hinabwärts dünne abgeſchabt, damit ſie gegen die Spitzen zu ſchwank und geſchmeidig werden.

Noch hatten die Alten das egyptiſche Rohr, welches ſie, wie wir unſere Federn, jedoch ohne Spalte zurichteten, und ſich deſſelben zum ſchreiben und zeichnen in Wachstafeln bedienten.



VII.

Monochrommen- und Polychrommenmalerei.

Ζωγραφος εϛιν αριϛος, ὁς εν πινακεσι χαρασσει
Μορφας αϛρεκεας, εμπνοα δερκομενας.
Ὀυχ ὁς χρωμαϛα πολλα και ευχροα μαψ επιμεξας,
Λειμονα γραπϛον δεικνυσιν εκ πινακων.

Greg. Naz. Car. X.

1.

Ueberreste dieser Kunst der Monochrommen, sind die vier Gemälde des Herkulanums, im Musæo zu Portici, wovon das erstere fünf eben nicht zum besten ausgeführte Gestalten der Aglaia, Niobe, Latona u. s. w., das zweite, den von Theseus gehinderten Raub der Hyppodamia durch den Centaur Euritus; das dritte einen Alten u. s. w., und das vierte drei Larven vorstellen, und welche, wie das erste nachweiset, Alexander von Athen

malte. Dieſe Stücke erheben ſich zwar nicht über das mittelmäſsige, deſto ſchöner aber ſind die Tänzerinnen und Bacchantinnen auf ſchwarzem Grunde gemalt, deren tranſparente Bekleidung der Figur nichts von der Schönheit benimmt, die man vom ganzen Umriſſe der eigentlichen Geſtalt erwarten kann.

Dieſe Stücke waren auf die erwähnte Art lineariſch bearbeitet, und erſtere mit Zinnober gemalt. Dieſes geſchah auf folgende Art. Man nahm eine Tafel von Buchsbaumholz, oder wovon, gleichviel, überzog ſie mit puniſchem Wachſe, welches man vorher mit einer zähen, gewöhnlich rothen, ſchwarzbraunen, oder ganz ſchwarzen trocknen Farbe verſetzt hatte, und zeichnete in dieſem dünnen weichen Dintenüberzug, oder zähen Auftrag, mit dem harten aber biegſamen Griffel die Umriſſe der Figuren und Studien, wobei, wie PLINIUS ſagt, ein Lehrling leicht eine Verzeichnung mit dem Schwamm oder Finger ſanft hinwegwiſchen, oder andere Züge hinzuſetzen, und alles leicht verbeſſern konnte. Hatte man ſeine Zeichnung vollendet, und wünſchte man ſie dauerhaft zu erhalten, ſo lies man ſie trocknen, und überzog ſie mit einem braunen enkauſtiſchen Firniſs, und arbeitete wieder mit einem feinen Griffel an den beleuchteten Stellen, wo ſich Lichter an Lichtern brechen.

CALAU, um das Verfahren der Alten in ein helleres Licht zu ſetzen, verfertigte einige Zeichnungen mit eleodoriſchem Wachſe, welche ſo weit es möglich war, in beigefügten Kupfern vorgeſtellt werden, die immer unter dem Leben bleiben müſſen, ſo viele Aehnlichkeit auch dieſe Kunſt mit dem lineariſchen Verfahrung der Alten hat.

2.

Die dieſem Capitel vorgedruckte Figur ſtellt die erſten Verſuche in Monogrammen vor, welche man auch leicht als den bloſsen Umriſs einer Geſtalt, ohne irgend etwas anders dabei anzubringen, vorſtellen kann.

Es gab eine zweite Art Monochrommen auf einem röthlichen Grunde, die der Fleiſchfarbe näher kam, und vorzüglich bei menſchlichen Geſtalten ange-

wandt wurde: eine Manier die man vorzüglich auf uralten hetruriſchen Gefäſsen wahrnimmt. Manchmal nahm man auch wohl Tafeln oder Gefäſse von rothem Thon, überzog dieſelbe mit der Wachsmaſſe, und trieb ſie von der Fläche der Figur wieder hinweg, ſo daſs der rothe oder gelbliche Thon wieder hervorblickte. In dieſer Art hintergehen die Verkäufer dieſer Gefäſse in Italien den Ausländer, der mit dem Style und der Antique nicht hinlänglich bekannt iſt, wenn ſie von ächten hetruriſchen Gefäſsen die alte ſchwarze Glätte, oder Wachsmaſſe, hinwegſchaben, und Figuren hervorbringen, indem ſie die gelbe Thonerde hervortreten laſſen; oder ſie verfertigen dieſe Gefäſse ganz neu, und malen ſie mit Oelfarben. Ein Betrug, womit man höchſtens völlig unbekannte mit der Kunſt hintergehen kann, da ſich dieſe Gefäſse, an Schweere und Malerei, von der Leichtigkeit der Alten ſogleich unterſcheiden laſſen. Ein anderes Kennzeichen liegt in der Unwiſſenheit der Betrieger, die den alten hetruriſchen Styl nicht kennen, und die Vaſen nach neuerer Art malen, etwa daſs ſie, wie WINKELMANN ſagt, ſineſiſche Figuren mit Hellebarden in der Hand, oder was wenigſtens ſo grob nicht iſt, ein *ſchmales* Tuch um den Unterleib nackender männlicher Figuren malen. Von erſterer Art habe ich einige Gefäſse der HAMILTONISCHEN Sammlung im brittiſchen Muſæo zu Londen bemerkt, die ſich ſehr leicht unter die Zahl von ſieben hundert und dreiſsig Stücken miſchen konnten. Dieſes Muſæum beſitzt eine der koſtbarſten, welche auf dem erſten Tiſche zur rechten Hand, wenn man durch die Thüre in das Zimmer tritt, ſtehet, und wenn mich nicht mein Gedächtniſs aufs wunderbarſte täuſcht, die gröſste und ſchönſte der ganzen Sammlung iſt. Zu dieſen Monochrommen, welche als bloſse Monogrammen behandelt werden, gehören „die gemalte Männer an der Wand, in rother Farbe, die Bilder der Chaldäer [1])“ und der Befehl an HESEKIEL: Nimm einen Ziegelſtein, den lege vor dich, und entwirf darauf die Stadt JERUSALEM [2]).

---

[1]) HESEK. XXIII, 14.

[2]) Ebend. IV.

3.

Dieſe Monogrammen waren alſo bloſse glatte Flächen auf Tafeln oder Wänden, welche Figuren vorſtellten, ohne allen Schatten und Licht. Im Verfolg wurde dieſe Kunſt etwas mehr erweitert, und man zeichnete auch innerhalb des Umriſſes Züge zu Abſonderung der Glieder und Muſkeln, und ſetzte einen hellen Punkt in die Gegend des Auges, oder trieb vielmehr mit dem Griffel die aufgetragene Maſſe daſelbſt hinweg, ſo daſs der helle Grund wie bei den Umriſſen ſelbſt hervorblickte.

Nun entſtand bald die faſt vollkommenſte Art der linearischen Zeichnung, da man innerhalb des Umriſſes nicht nur die Züge genau darſtellte, ſondern auch durch Wegtreibung ganzer Maſſen, mit dem Griffel, Pinſel, oder Finger, die Lichter der erhobenen Theile heraushob, wodurch auf der entgegengeſetzten Seite von ſelbſten der Schatten entſtand, und wie heut zu Tage bei der ſogenannten ſchwarzen Kunſt, mit dem Schabeiſen aus dem Licht in den Schatten nach und nach gearbeitet wird.

Um ſo viel möglich verſtändlich zn werden, habe ich dem Anfange dieſes ſiebenten Kapitels einen in der beſchriebenen Art gezeichneten Kopf vorgeſetzt, um ſo viel als möglich deutlich zu machen, wie eine Hand den Griffel leitet, um einen Kopf auf die angezeigte Art anzulegen und auszuzeichnen. Die lichte Parthie am Kopfe zeigt, wie man mit einem einzigen Finger- oder Daumdruck dieſelbe hervorbringen kann, wobei die feinen Züge der Haut, durch den Druck eine ganz eigene, treffende Manier darſtellen; welche aber nicht deutlich genug in dem Kupfer vorgeſtellt werden konnte.

4.

Hieraus kann man ſehr leicht beurtheilen, wie ſehr man die Bearbeitung und Verfeinerung einer ähnlichen Zeichnung faſt ins Unendliche treiben, und beinahe unſere feinſten heutigen Kupferſtiche darin übertreffen kann; welche man für den Grund der linearischen Zeichnung zu halten, da ſie vollkommne

Aehnlichkeit

Aehnlichkeit in gewiſſen Behandlungsarten mit einander gemein haben, befugt iſt. Dieſs iſt eben der Punkt, den WINKELMANN, wie wir ſchon gezeigt haben, mit ſo vielem Erſtaunen und Bewunderung bei den herkulaniſchen Gemälden anführt.

Auf dieſer linearifchen Verfahrungsart beruht die ganze diagraphiſche Kunſt der Alten, welche man, nicht ganz richtig, für Malerei auf Tafeln von Buchsbaumholz erklärte, da jede andere, dazu ſchickliche Holzart, ſich dabei denken läſst. Schon die Etymologie des Worts Διαγραφω deutet auf die angezeigte Art, indem es eine Maſſe vorausſetzt, *durch* und *in* welche gemalt wurde. Man vergebe uns dieſe Erläuterung. Oft liegt in den unbemerkteſten etymologiſchen Kleinigkeiten der Schlüſſel zu unbekannten Dingen, und klärt durch Beiwirkung anderer, oft die dunkelſten Stellen auf. Wir glauben alſo nicht zu irren, wenn wir glauben, daſs dieſes Wort auf den Ueberzug mit puniſcher Maſſe deute, womit man dieſe Tafeln gründete, linearifch darin zeichnete, und ſodann mit einem Pinſel den letzten Uebergang ins Dunkle und Helle malte. Wir zeichnen gewöhnlich mit Röthel und ſchwarzer Kreide, auf weiſses oder gefärbtes Papier, und entbehren dadurch den groſsen Vortheil der Alten, deſſen PLINIUS erwähnt, daſs ſie nemlich bei ihrer Art, in einer zähen Maſſe zu zeichnen, oder in einer Farbe zu malen, währender Arbeit nach Gefallen hinwegwiſchen, ändern, und verbeſſern konnten, was ihnen nicht richtig oder ſchön genug vorkam. Aus dieſer Urſache ſah man in ihren Studien, oder Handzeichnungen, keine wiederholte und verbeſſerte Züge neben den unrichtigen, wie bei unſern oft von den gröſsten Meiſtern verfertigten Zeichnungen ſtehen, wo unzehlbare verwirrte Linien der Umriſſe, oft äuſserſt ſchweer denjenigen errathen laſſen, den der Meiſter im erſten Feuer ſeines Gedankens entwarf, oder den er bei kälterer Unterſuchung für den richtigſten hielt.

Erwägt man nun überhaupt genommen, daſs die Zeichenkunſt faſt die ganze Kunſt eines Meiſters ausmacht, und das Colorit nur noch ein leichter Zuſatz

dagegen zu nennen ist, indem jene die ganze Kunst der Erfindung, Anordnung, Gruppirung, Schatten und Licht, Helldunkel, Haltung, Harmonie, Ausdruck, verbunden mit der grösten Richtigkeit der Zeichnung, und Schwindung oder Ueberganges der Umrisse in den Grund des Gemäldes, oder der Zeichnung in einer Farbe enthält; so kann man leicht urtheilen, dass die erste Epoche der Griechen viele grose Männer hervorbringen musste, um den möglichst vollkommenen Grund der blosen Zeichenkunst, nach diesem umfassenden Begriffe gedacht, zu erreichen. Die Alten bedienten sich anfänglich des Schwammes, sowohl zum Auftrag der zähen Masse, als zum Ausdruck gewisser Manieren der Zeichnung, bis man den Pinsel erfand; und auch da noch gab es Fälle, wo man sich des Schwammes mit Vortheil bediente, wiewohl man ihn mehr zur Reinigung des Pinsels gebrauchte.

Die ganze Art der Alten zu zeichnen hatte überhaupt grösstentheils eine Aehnlichkeit mit unserer Art, Federzeichnungen oder Kupferstiche zu machen, nur dass man darin noch die Feinheit der Strichen mit metallenen feinen Griffeln weiter treiben konnte, und bei jedem Zuge Lichter aushob, wo der Griffel des Kupferstechers Schatten aufträgt. Ohne diese Bemerkung vor Augen zu behalten, wäre zum Beispiel beigefügtes Kupfer so wenig als die vorhergehenden einer deutlichen Darstellung der linearischen Malerei fähig.

In dieſem Kopfe iſt der Auftrag der puniſchen Maſſe von der Stirne zum Theile hinweg und über den Umriſs der Stirne und des ganzen herablaufenden Profils, in den Grund des Gemäldes getrieben, wo ſie den Schatten deſſelben verſtärket, und die Lichter des Bildes hebt. Dieſe Lichter treten am ſtärkſten in den Gegenden der Stirne, der Naſe, und des gehobenen Theils der Wange hervor. Die Haare des Kopfes und Barts, welche in dem Kupferſtiche ſich ſchwarz vorſtellen, ſind bei dem Gemälde gleichfalls vortretende Lichter, welche der Griffel durch das Zeichnen in den dunklen Grund hervorbringt. Am hintern Theile des Kopfes hingegen, arbeitet der Griffel wieder auf eine Art, daſs wo in dem Kupfer Schatten ſtehen, auch in der Zeichnung Schatten ſind, welches ſich ſehr leicht bewerkſtelligen läſst, wenn man nur einigermaſsen die Zeichenkunſt verſteht. Hieraus wird man leicht einſehen, daſs die Zeichenkunſt mit dem Griffel, der Grund der linearifchen genannt werden kann; und eben ſo deutlich ergiebt ſich die Bemerkung, daſs die linearifchen Werke, in Darſtellung gewiſſer Stücke, als der Haare, der Falten, u. ſ. w. bis zur äuſserſten Aehnlichkeit und Täuſchung, durch die Arbeit eines leichten Griffels in der Hand eines fertigen Meiſters ſich bringen laſſe. Dieſs iſt es auch unſtreitig, was WINKELMANN das groſse Erſtaunen bei dem Anblick der herkulaniſchen Gemälde ablockte.

7.

Indeſſen giebt die Bearbeitung mit hölzernen Griffeln noch nicht mehr denn bloſse Skizzen, und die linearifchen Gemälde erhalten ihre Vollkommenheit hauptſächlich durch häufiges Ueberarbeiten mit metallenen, oder ſtählernen ſcharfen Griffeln, womit man theils auf der oberſten Fläche, und zwar ſo fein wie mit einem Grabſtichel; theils in die Tiefen des Grundes, durch die Maſſe hindurch arbeitet, wodurch beſonders auf metallenen Tafeln eine recht leuchtende Wirkung der Lichter bewirkt wird. Hierzu gehört noch APOLLODORS Anwendung des Pinſels, womit man die ſtärkſten Drücke im Schatten anbrachte.

Ich habe von dieſer letzten Art ein erklärendes Kupfer beſonders beigefügt, woraus ſich der Leſer wenigſtens den Begriff abziehen kann, wie weit die lineariſche Zeichnung der Alten zu bringen ſey, welches dieſer Seite gegenüber ſteht. Freunde der Kunſt werden leicht wahrnehmen, wie ſie in einer Manier dieſer Art alle Schönheitslinien, und allen Ausdruck der Kunſt, auf eine leichte Art darſtellen können, dabei aber dem Rath des APELLES folgen, ſich nicht in übertriebener Feinheit und Künſteleien zu vertiefen, das heiſt, in keine widerſinnige und ängſtliche Krizzelei, noch weniger Punktirung, ſondern alle Linien müſſen das Gepräge der Feinheit und der Zweckmäſsigkeit haben, ſo daſs man offenbar ſieht, daſs immer eine Linie der andern wegen daſteht, und vorzüglich bei den Haaren eine Krümmung in die andere greife, die feinern ſowohl als die ſtärkern, woraus eigentlich die groſse Harmonie entſteht, die man hei den Alten bewundert.

8.

POLYCHROMMEN.

Dieſe Malerei ſetzt der Monochrommenmalerei keine andere Arbeit zu, als das bloſse (man erlaube mir der Deutlichkeit halber den Ausdruck) Illuminiren, der ſchon verfertigten, mit Licht und Schatten ausgearbeiteten und ausſchraffirten lineariſchen Zeichnung, in einerlei Farbe, neben und über einander.

Dazu bediente man ſich, wie ſchon oben erwähnt worden, der weiſsen, rothen, gelben, und blauen Farbe.

Hier iſt es wo ich CALAU ſelbſt werde reden laſſen, weil ich nichts zu Verbeſſerung deſſelben hinzuzuſetzen gut finden kann. Nachdem er nemlich die vier Hauptfarben, womit die Alten malten, kürzlich erwähnt hatte, ſo fährt er fort.

„ Ohne uns in die Menge der Farbenarten einzulaſſen, wollen wir nur „ eine allgemeine Eintheilung vorausſchicken, und nachher die nothwendigſten

„ heutigen ſowohl, als in der Folge, diejenigen der Alten anführen, deren „ PLINIUS gedenkt. (Dieſes hat CALAU aber zu thun vergeſſen.)

„ Alle Farben ſind entweder

a. *Saftfarben*, oder

b. *körperliche.*

α. Gebrannte, oder

β. ungebrannte.

Mineralfarben; ſowohl

gekünſtelte, als

ungekünſtelte.

„ Sollten die Alten kein Blau gehabt haben, wie einige Gelehrten behaupten „ wollen ſo hatten ſie doch Blumen, oder Indig genug, aus welchen ſie den „ blauen Saft preſſen konnten, und ſobald ſie ſolche körperlich machen wollten, „ dieſelben nur in enkauſtiſche, das heiſst gebrannte Kalkerde gieſsen durften. „ Die erfindungsreichen Alten, die dieſe Manier ſchon mit anderen Farben übten, „ werden gewiſs nicht in Abſicht der blauen ſo blind und dürftig geweſen ſeyn.

„ Unſere heutigen Farben, die man zu Polychrommen brauchen kann, wenn „ man deren nur vier nimmt: ſind

Bleiweiſs, oder *Kremnitzer* oder *Schieferweiſs.*

Karmin, oder *Florentinerlack.*

Gummigutte.

Berlinerblau.

„ Die genaueſte Miſchung dieſer vier Farben hat Herr LAMBERT in ſeiner „ *Farbenpyramide* umſtändlich gezeigt, wornach auch meine pyramidenförmige „ Farbenkäſtchen eingerichtet ſind. Ich habe nachher dieſe Miſchungen in Far- „ benſtücken, oder eleodoriſchen Wachspaſtellen, verfertiget, deren man ſich „ mit mehrerer Bequemlichkeit zur Polychrommenmalerei bedienen kann.

„ Wegen der grofsen Koftbarkeit des Karmins, habe ich zu den Farbe-
„ ftücken nur Wiener- und Kraplack, auch aus rothen Holzfpänen präparirt, in
„ Paftellen, genommen, da es ohnehin fchon faft die Stelle des Karmins vertritt.

„ Das ganze Sortiment der nöthigften Farbeftücken ift:

weifs
1. Kremnitzerweifs.
2. Schieferweifs.

roth
3. Wienerlack.
4. Kraplack.

blau
5. Berlinerblau.
6. Bergblau.

gelb
7. Gummigutte.
8. Lichter Oker.
9. Dunkler Oker.
10. Gelber Lack.
11. Neapelgelb.

roth
12. Zinnober.
13. Engliſchroth.
14. Braunroth.
15. Gebrannter und
16. ungebrannter Umbra.

blau.
17. Indigo.
18. Gebrannter Indigo zum Schwärzen.

„ Wer grofse Stücke malen will, kann nach Belieben davon abfchaben,
„ und mit etwas dünn aufgelöftem elaftifchen Wachsgummi und Waffer auf den
„ Farbenftein aufreiben; man kann auch zu mehrerer Milderung, nach Verhält-
„ nifs, etwas weifsen Zucker zumifchen. Nur verfteht es fich, dafs alles diefes
„ nicht von den Saftfarben gilt.

„ Will man trockner malen, ſo kann man Lavendel- Zedern- Terpentin-
„ oder Spick- und anderes wohlriechendes Oel brauchen, auch trockenbare
„ Malerfirniſſe aus Nüſse, Mohnſaamen und Leinöl vorher gekochen, und mit
„ Waſſer reinigen.“ (Ich geſtehe gern, daſs dieſer kauderwelſche Styl ſchweer zu entziffern ſeyn möchte, wenn der Kunſtverſtändige nicht den Sinn leicht merken könnte. Es war gewiſs eine ſaure Arbeit, die Idee zu dieſem Werke aus dem Wuſte der gedruckten und geſchriebenen, und ganz in Unordnung liegenden Blätter von CALAU, herauszufinden.) „ Alsdann kann man dieſe
„ Malerei, wenn ſie gut ausgetrocknet, mit enkauſtiſchem Lack Wachsölfir-
„ niſs ein- zwei- oder dreimal überziehen. In beiden Fällen aber muſs man
„ merken, daſs es immer nur eine Oel- und Waſſermalerei bleibt, die man
„ mit keinem enkauſtiſchen Firniſs, ſondern nur mit Glas überziehen kann,
„ wenn ſie glänzen ſoll. Die Oele zu dieſer Abſicht, die wohlriechend und
„ ſchön ſind, und bald wieder verfliegen, ſind nur um der Arbeit mehr Farben,
„ Dunkelheit und Ausdruck zu geben.

„ Wer mit obenerwähnten Farben in Oel malen will, darf ſie ebenfalls nur
„ mit Waſſer, jedoch ohne den elaſtiſchen Gummi, erweichen und aufreiben,
„ und alsdann mit Oel oder Malerfirniſſen nach und nach vermiſchen.

„ Das Auftragen der Farben, und die fernere Bearbeitung des gewählten
„ Gegenſtandes geſchieht nach den allgemeinen, bekannten Grundſätzen, wo-
„ von man Malerbücher und Lehrmeiſter genug allenthalben haben kann, daher
„ ich hier nicht weitläuftiger ſeyn darf. Man kopiere die beſten Werke der
„ Kunſt, und jeder folge der Manier, die ihm ſein Genie durch die Uebung an
„ die Hand giebt.

„ Noch eine angenehme Beſchäftigung, als einen Mittelweg der Kunſt für
„ ſolche Liebhaber anzugeben, die ſich nicht weit im Zeichnen verſtiegen haben,
„ noch weniger mit dem eigentlichen Malen ſich einlaſſen mögen, übrigens
„ aber doch Kennergeiſt und Geſchmack genug haben, will ich hier die regel-

„ mäſsige Erleuchtung feiner, oder wenigſtens kunſtreich ſkizzirter Kupferſtiche,
„ wie die Blätter von RODE (das wäre doch wohl Schade!) anrathen. Dieſe
„ in allem Betrachte unſchätzbare Kunſt, worin die Meiſter derſelben itzt ſo
„ groſse Fortſchritte gethan haben, kann gar wohl eine *Linienmalerei in einer*
„ *Farbe* genannt werden. Die ganze Harmonie oder Haltung in Licht und
„ Schatten, iſt ſchon da, und ein geſchmackvoller Kenner ſieht gleichſam ſchon
„ den Uebergang zum Colorit, das durch einen leichten Farbenauftrag zur
„ Wirklichkeit gebracht, und durch eine geringe Kunſt der Ausführung in ein
„ wahres Gemälde hervorſchimmert.

„ Ehe man aber zur Erleuchtung ſelbſt ſchreitet, muſs man das ganze
„ Kupfer mit dem eleodoriſchen Wachsgummi dünn überziehen. Man kann
„ auch erſt dünnen Pergamentleim, oder gar dünne Stärke nehmen; nur muſs
„ man etwas weiſsen Zucker zumiſchen, niemals aber den Ueberzug ſo oft wie-
„ derholen, daſs er glänzend wird.

„ Die Erleuchtung ſelbſt geſchieht nun nach den Grundſätzen des Colorits
„ die man, wie oben erwähnt, ſich erwerben mag; und nach Vollendung des
„ Werks, daſſelbe mit einem guten Lackölfirniſs, dergleichen man in allen
„ Apotheken hat, überziehen kann.“

Es iſt, bemerkt ein entſchiedener Kenner, ein unglücklicher Vorſchlag, welchen CALAU hier thut, und der von ſeinem geringen Kunſtgefühle zeugt; denn hiedurch wird dem unwiſſenden Dilettanten ein Mittel gelehrt, ſeltne und zuweilen unſchätzbare Kupfer zu verderben. Höchſtens müſste dieſe Anwendung nur auf Inſekten, oder andere Vorſtellungen aus der Naturgeſchichte gemacht werden. Wir treten mit Ueberzeugung und Vergnügen dieſer Meinung bei.

So weit CALAU. Er vergas ſein Verſprechen, von der Farbe, womit die Alten malten, zu erfüllen, und ich will dieſes ſoweit an ſeiner Stelle thun, als ich vermag:

9.

Farben der Alten, und Art damit zu malen.

Nach Plinius, dem beſten Führer, der uns übrig blieb, und welchem wir mit einiger Sicherheit folgen können, wurden alle jene unſterbliche Werke, ſelbſt eines Apelles und Protogenes, nicht nur linearisch behandelt, ſondern auch in nicht mehr denn vier Farben gemalt. Die Alten überhaupt nahmen zu ihren Gemälden jene beide Arten, welche Plinius *auſteri* und *floridi* nennt. Folgende waren ihre Farben, von welchen wir uns noch jetzo der meiſten bedienen.

Zinnober, Κινναβαρι, Κοκκινον, *Cinnabari.*

Menning von Ephesus, *Minium epheſinum;* eine Art Bergzinnober, wovon ſie aber bald ablieſsen, wegen der vielen Mühe, die ſeine Bearbeitung forderte [1]).

Rothe sinopische Erde, Σινωπις, *Sinopis;* eine der koſtbarſten Farben.

Eine andre Art rother Erde, Μιλτος, *Rubica.*

Eine weisse Farbe von Meerschaum und Erde, *Parætonium;* eine ſehr weiſse Art Kreide. Noch

zwei Arten Weis, *Melinum*, welches ins Aſchgraue fällt, und

eretrisch Weis, von zwei Arten [2]), aſchgrau und glänzend weis. Man fand dieſe Art ſehr ſchöner Kreide oder Weis, nicht allein auf der Inſel Melos, ſondern auch auf Samos; indeſſen war ſie nicht im Gebrauche, weil ſie zu viel Fettigkeit enthielt.

Bleiweis, Ψιμυθιον, *Ceruſſa.*

Gebranntes Bleiweis, dem verfälſchten Sandarak ähnlich,

---

[1]) Plinius, lib. XXXV. ſect. XIX. pag. 686. [2]) Dioscorid. lib. V. c. 171.

Ceruſſa uſta. Man verfertigte eine Art deſſelben in ROM von gebranntem Okker mit Eſſig gelöſcht. Dieſs brachte

GEBRANNTEN UMBRA hervor.

SANDARACK, Σανδαραχη, *Sandaracha*, und

OKKER, Ωχρα, *Ochra*, welcher aus einer Inſel des eryträiſchen Meeres gebracht, nach dem DIOSCORIDES aber auch anderwärts gefunden wurde [3]).

SANDYX, Σανδυξ, *Sandyx*, wurde durch eine Miſchung der *Ceruſſa* und *Sandarak* hervorgebracht. Man hielt ihn auch für die FÆRBER-RŒTHE, KRAPP, *Guarancia*, Ερυθροδανον; aber vermuthlich mit Unrecht.

SYRICUM, Συρικον, *Syricum*; eine Miſchung von SINOPIS und SAND X.

SCHWARZ, Μελαν, *Atramentum*; eine Art Dinte. War das SCHWARZ aus Metall gezogen, ſo hieſs es

MELANTERIA, Μελαντηρια, *Atramentum metallicum.*

Das Schwarz wurde auf verſchiedene Arten zubereitet, aus Erde, Kohlen, und Ruſs gebrannter Harze und Pechs. Noch hatten ſie eine Art εκ Δαιδων, *e Tedis*, wovon PLINIUS redet, oder einem harzvollen Baume dieſes Namens; von Hefe, welche dem indiſchen gleich geſchätzt wurde, wenn die Hefe von ſehr gutem Weine kam. Es führte den Namen

TRYGINUM, Τρυγινον; und POLYGNOT und MICON bedienten ſich deſſelben. APELLES verfertigte das Schwarz, deſſen er ſich bediente, aus gebranntem Elfenbein, worin ihm unſere Neuern folgen. Noch hatten ſie

INDISCH SCHWARZ, *Atramentum indicum*, deſſen Bereitung unbekannt war und noch iſt [4]).

Wenn man das Schwarz zu Tafeln gebrauchte, ſo gab man ihm einen Zuſatz von GUMMI, Κομμι; zu Malereien auf Wänden, verſetzte man es mit LEIM, Κολλα, *Glutinum.*

---

[3]) Ibid, c. 121.

[4]) PLINIUS, loc. cit. XXV. p. 687.

PURPUR, Πορφυρεον, oder beſſer Ανδρεικελον, *Purpuriſſum*, die Griechen nannten dieſe Farben, wenn ſie in die Silberkreide, welche damit getränkt wurden, einzog, Ζεμα.

INDIG, von dem PLINIUS ſagt: *Indicum — arundinum ſpumæ adhæreſcente limo: cum teritur, nigrum; at in diluendo mixturam purpuræ cæruleique mirabilem reddit.*

AURIPIGMENT, *Auripigmentum.*

ARMENIUM, Αρμενιον, *Armenium;* nach Art des Berggrüns zugerichtet.

BERGGRÜN, Χρυσοκολλα, *Chryſocolla;* von zwei Arten.

APPIANUM, *Appianum;* eine ſchlechtere Art Grün, welches vielleicht einerlei iſt mit

ALEXANDRINISCHEM GRÜN, von welchem CELSUS, lib. 8. cap. 27, redet.

ANULARE, eine Art Erdfarbe mit dem Saft einer Pflanze getränkt welche den Namen Ιστις, *Glaſtum, Vitrum,* hat; eine Farbe deren ſich die Alten zu Erleuchtung der weiblichen Figuren bedienten [5]).

10.

Von dieſen Farben bedienten ſich die alten griechiſchen Künſtler, beſonders APELLES, ECHION, MELANTH und NICOMACHUS, blos vier Arten, der weiſsen von MELOS, *Melinum;* der gelben, aus ATTICA; der rothen von *Sinopide pontica*, nnd der ſchwarzen, welche PLINIUS überhaupt *Atramentum* nennt; und dies war, nach der Bemerkung eben dieſes Schriftſtellers, die Zeit, wo die Kunſt ihre höchſte Vollhommenheit erreicht hatte, wozu die übrigen

---

[5]) Dieſe Farbe muſs ein Weis von vorzüglicher Schönheit geweſen ſeyn, oder es war ein ſchönes blaſſes Gelb, welches zu Miſchung der höchſten Lichter der weiblichen Carnationen gebraucht wurde. *Anm. e. K.*

nachher erfundenen Farben nicht nur zu kommmen unfähig waren, ſondern ſogar ungleich geringere Meiſterſtücke lieferten.

Dieſe Farben wurden mit Eierweiſs gemiſcht, welches wohl hauptſächlich die ſpätere Zeiten der Pinſelmalerei angeht; ſonſten ſagt PLINIUS, daſs man dieſe Farben mit Wachs verſetzt habe, womit man die Tafeln gründete, und hernach lineariſch, oder womit man die Wände enkauſtiſch malte. Auch zu den Schiffen und Malereien derſelben wurden ſie mit Wachſe verbunden, gebraucht und ebenfalls enkauſtiſch aufgetragen.

Ihre Art zu malen hatte übrigens viel ähnliches mit der unſrigen. Sie hoben die lichten Stellen durch ſtarke Schatten, daſs ſie hervortraten, und das von ihnen ſich ſagen lies, was PLINIUS vom ALEXANDER des APELLES ſagte: *Digiti eminere videntur, et fulmen extra tabulam eſſe* [6]). Wenn man, ſagt „ DIONYSIUS LONGINUS, auf einen dunkeln Grund parallele Streifen zieht, „ daſs ſie *als Lichter* hervortreten, ſo fällt der Glanz des Lichtes vorzüglich in „ die Augen, und es ſcheint, als wenn es ſich demſelben mehr näherte [7]). " Um die Lichter zu heben, bedienten ſie ſich vorzüglich der weiſsen Farbe, wie der Scholiaſt der Διοσημεια des ARATUS ſagt, und zu den dunklen der ſchwarzen [8]). Daher kam es, ſagt OLYMPIODOR: „ daſs die Maler die Brüſte weiblicher „ Geſtalten, als Erhabenheiten, weiſs; die Augen aber, als Vertiefungen, ſchwarz „ malten " [9]). Hieraus läſst ſich das Gemälde des PAUSIAS [10]) erklären, in welchem CAYLUS nichts weniger als die Perſpektive findet. Eigentlich liegt, meiner Vermuthung nach, in der ganzen Erzählung nichts anders, als daſs PAU-

---

[6]) PLIN. l. c. cap. X. ſect. XXXVI. 15. pag. 697.

[7]) DIONYS. LONGIN. περι ὑψους. §. 15.

[8]) Οι ζωγραφοι, ὁτα μεν βελονται προσεχη δειχνυναι, τω λευκω απογραφουσιν· ὁσα δε κοιλα, και εν βαθει, τω μελανι.

[9]) OLYMPIOD. in lib· I. meteorolog. ARISTOT. Οι ζωγραφοι, επειδαν τι εξεχον ζητωσι ποιησαι οιον μαζας, λευκας αυτας ποιουσιν· ὁσα δ'εν βαθει μελανα, οιον οφθαλμους.

[10]) PLIN. XXXV.

SIAS einen Ochſen von vorne anzuſehen, und zwar ſo malte, daſs er die austretende Theile des Körpers mit ſolcher Schmelzung der Tinten zu malen verſtand, daſs man, obgleich das ganze Gemälde in ſchwarzer Farbe war, dennoch die letzten Theile von den vorderſten zu unterſcheiden vermochte. Dieſs geſchah ſehr natürlich durch die ſtärkere Tinten bei den entfernteſten Theilen, und durch die lichteren bei den näheren.

Dieſes führten die alten Künſtler ſo glücklich aus, daſs ſie ſogar den Ton und die Schmelzung der Farben erfanden, welche den Gemälden Rundung und Leben geben; und gleich dem Schmelz der Farben des Regenbogens,

In quo diverſi niteant cum mille colores,
Tranſitus ipſe tamen ſpectantia lumina fallit,
Uſque adeo quod tangit idem eſt, tamen ultima diſtant [11]),

in einander flieſsen.

Sehr ſchlimm müſste es aber mit der Portrait-Malerei der Alten ausgeſehen haben, wenn es wahr wäre, was AMMONIUS behauptet, daſs, um Aehnlichkeit der Geſtalten zu erreichen, es gar nicht auf den Umriſs des Gemäldes angekommen wäre; und daſs die Maler in der Zeichnung menſchlicher Köpfe, die Umriſſe mit einer Gleichgültigkeit hingeworfen hätten, daſs man mit Hülfe der Farben, entweder einen SOCRATES oder PLATO daraus hätte bilden können. „ὁ ζωγραφος ποιει πρωτον κοινον ανθρωπον εν σκιαγραφια ειτα χρωματιζων, αγει εις „το ποιεσαι Σωκρατην η Πλατωνα“ [12]). Dieſes ſetzt wirklich eine völlige Unbekanntſchaft mit den erſten Anfangsgründen der Malerei voraus, oder es giebt einen völligen Aufſchluſs und Beweis von der Verfahrungsart der Alten. Spricht AMMONIUS von der lineariſchen Malerei, in einen Grund, welcher die Züge des Griffels willig annimmt, ſo iſt der Umriſs des Anfanges ſehr gleichgültig, da man ihn wirklich ganz gleichgültig zuerſt hinwirft. Hat man den Contur,

---

[11]) OVID. Metamorph. VI. verſ. 65. [12]) AMMON. in X categ. Ariſtot.

er seye der Hauptfigur so wenig ähnlich als er wolle, in die Masse gezeichnet, so fängt die Arbeit des Griffels erst an. Er fährt über die Linien des Umrisses hinweg, oder streicht das Licht mit dem andern Ende des Griffels dadurch hinweg, dass er die Schatten formirende Masse von den lichtern Stellen nach dem unrichtigen Punkte treibt, und das falsche Licht desselben, das Unähnlichkeit bewirken würde, löscht; oder er trägt mit einem Pinsel Malermaterie so weit auf, als es nöthig ist. Nichts ist dem Griffel leichter, als jeden Moment den Umriss zu ändern, und eben diese Leichtigkeit brachte die Kunst, da man immer an ihren Produkten bessern konnte, so sehr empor, und machte die täuschendste Aehnlichkeit möglich. Mit dem Drucke eines Fingers, oder des Daumens drängen sich die Lichter in gehörigen Gradationen so natürlich hervor, dass durch denselben der Vorsprung der Stirne, der Wange, oder anderer erhobenen Theile, sich sehr schön und leicht bewerkstelligen lässt. So ist in beistehendem Kopfe der starke Umriss des Profils, mit einem Griffel in die mit punischem Wachse überzogene und weiss gegründete Tafel, gezeichnet; und die Masse vom Profil hinweg, über die angrenzende getrieben, welche dadurch mehreres Dunkel erhält und das Licht hebt. Die lichte Stellen der Augen und Ohren sind gleichfalls einschraffirt, und in den Zwischenräumnn, wo Schatten hingehören, ist die Masse stehen geblieben, oder wenn sie zu lichte war, mit neuem Auftrag, und zwar mit einem Pinsel, verdunkelt. So ist der Augapfel mit dem Griffel gezeichnet, dass er den schwarzen Punkt des Auges, von dem OLYMPIODOR sagt dass er so gezeichnet war, stehen lässt; oder war der Griffel nicht aufmerksam genug, durch den Pinsel wieder hergestellt werden kann. Die Wangen und Stirne sind blos durch den Druck des Fingers hervorgebracht, wobei der Eindruck der auf der äussern Haut befindlichen Linien, wo die Hauptstärke desselben sich hinneigte, gar nicht zu sehen ist, die Schatten oder Materie völlig nach den Seiten des Fingers, wo der Druck vom minder Starken sich ins ganz Schwache hinaus verliert, hindrängt, und den Abstufungen

der mindern Hinderniſſe des Drucks gemäſs, die abflieſsende Schatten vom Lichte bewirkt, daſs die Wellenlinien der Haut, wie ſchraffirte Striche, die Rundung dieſer Theile hervorbringen. Der Einbug der Naſe in die Wangen vom Auge herab bis zum Munde, wird in dem gehörigen, und nur kaum aus dem Schatten ſich hebenden und übergehenden Lichte, daſs es gegen die höhern Lichter gehalten, eine Vertiefung bewirkt, durch Wiſchen des Pinſels, oder der ſtumpfen faſerigten Seite des Griffels, bewerkſtelligt; wobei nichts leichter iſt, als die durchs Wiſchen gedämpften Lichter der Wangen (da die Materie natürlich nicht immer alle in den Pinſel oder Griffel tritt, und manchmal, bei aller angewandten Sorgfalt, ſich zu weit ausbreitet,) wieder herzuſtellen.

VIII.

Enkaustik.

1.

Nur kurz wollen wir uns bei den unrichtigen Begriffen aufhalten, welche Gelehrte und Künſtler, bis auf dieſe Stunde, mit dem Worte „Enkaustik“ verbanden. Caylus, und alle Alterthumsforſcher mit ihm, dachten ſich bei dieſem Worte nichts anders, als „die Einbrennungskunſt durch Feuer“. Die Unrichtigkeit dieſes Begriffs verleitete ihn zu der ängſtlichen mühvollen Manier ſeiner enkauſtiſchen Verfahrungsart, und entfernte ihn zum Theile von der richtigen Auslegung verſchiedener Stellen der Alten, die ihm, ſeinem eigenen Geſtändniſſe nach, unverſtändlich blieben. Es iſt zwar nicht zu läugnen, daſs Caylus den Begriff des Einbrennens ſehr zu mildern ſuchte, aber auch nicht

zu

zu widerſprechen, daſs er immer wieder auf die Behandlung durch Feuer zurück kam, von der er fälſchlich, ſich entfernt zu haben, vermuthete. Wenn er die Stelle des PLINIUS anführt: „ *NICIAS ſcripſit, ſe inuſiſſe: tali enim uſus* „ *eſt verbo:* (Ὁ ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΤΣΕΝ) NICIAS merkte an, daſs er es einge- „ brannt habe: denn eines ſolchen Worts bediente er ſich", ſo zeigt er wirklich eine mildere Meinung, indem er ſagt: „So redet man nicht von einem in „ eigentlichem Verſtande gebrauchten Worte; vielmehr iſt es die Entſchuldigung „ einer Redensart, deren Sinn nicht jedermann verſtehen kann. Hätte uns „ PLINIUS nicht eine ſolche Erklärung gegeben, ſo iſt leicht zu begreifen, „ daſs das Wort *Urere* nach der Strenge, und nach ſeiner ganzen Genauigkeit „ genommen, nichts angezeigt haben würde, das in Anſehung einer Ausübung „ der Künſte Genüge geleiſtet hätte. Was für eine Wirkung würde man von „ gebranntem Wachſe, in Beziehung auf die Malerei erwarten können? Schon „ ein etwas zu ſtarkes Feuer würde das Wachs verderben, und die Farben „ ſchwärzen; was würde erſt geſchehen, wenn es gebrannt würde?" Dieſs alles lieſse ſich als reine Wahrheit annehmen; ſcheint auch die harten Begriffe des Feuers zu entfernen; indeſſen kommt CAYLUS unmittelbar wieder darauf zurück, indem er hinzuſetzt: „ Ohne ein groſser Naturkundiger zu ſeyn, weis man, „ daſs Brennen eine völlige Auflöſung iſt, und man wird ſehen, daſs man bei „ allen Operationen der enkauſtiſchen Malerei nur einen Grad von ſehr ge- „ mäſsigter Hitze brauchen kann." Noch ſetzt er eine Stelle des PLINIUS hinzu: „ *et aduſtæ veſtes firmiores ſunt, quam ſi non inurerentur:* und gebrannte „ Stoffe werden dauerhafter, äls wenn ſie nicht gebrannt würden. Dieſs iſt der „ buchſtäbliche Verſtand dieſer Stelle: will man ſie aber nach ihrer ganzen Rich- „ tigkeit überſetzen, ſo muſs man ſagen; *und die heiſs gefärbten Stoffe werden* „ *dichter, als wenn es kalt geſchieht.*" Wer ſieht indeſſen nicht aus der folgenden Beſchreibung der enkauſtiſchen Handgriffe und Verfahrungsart des Grafen, daſs er überall das Feuer zum Schmelzen ſeines Wachſes, oder zum Heiſsmachen des

Wachſes gebrauche, womit er die Wachsmaſſen erweiche; wer nicht, daſs ſelbſt bei dem Heifsfärben, das Feuer als erſte und Haupturſache zum Grunde liege?

Unter allen Forſchern der Naturgeſchichte, gieng WINKELMANN mit einer auſserordentlichen Leichtigkeit über die Enkauſtik hinweg, und ſcheint keine andere Art gekannt zu haben, als das Ueberziehen der Wände mit Wachs, durch Hülfe des Feuers; und was er darüber ſagt, iſt ſo wenig bedeutend, daſs wir es übergehen können.

LESSING wurde durch die weitläuftige, abſchreckende Manier des Grafen von CAYLUS, welche überdem ungleich weniger leiſtete, als er ſelbſt vermuthete, und ſtatt die Oelmalerei zu übertreffen, weit hinter ihr zurückblieb, verleitet, alle Enkauſtik mit einer Art von Unwillen zu verwerfen, welchen man ſeiner Unbekanntſchaft mit den beſſern Werken dieſer Kunſt zuſchreiben muſs. Ehe ich mit eigenen Augen ſahe, was ſie leiſten könne, gieng mirs nicht anders. So viel iſt gewiſs, daſs man die gröſste Hochachtung unſrer gröſsten Künſtler, gegen die Werke der griechiſchen Kunſt dieſer Art, mit jener Hinwegwerfung und Verachtung unmöglich vereinigen kann, womit ſie dieſe Kunſt für jetzo behandeln. Unſtreitig liegt dieſes in den groſsen Miſsverſtändniſſen der Behandlungsart, wobei man ſich immer die unbeſchreiblich mühſame Manier der Grafen von CAYLUS und die weitläufigen Anſtalten von Käſtgens, ſiedendem Waſſer, Kohlbecken, und dergleichen Dingen mehr denket, ſo wie in der Gewohnheit des Gebrauchs der Materialien, und der ſo lange gebräuchlichen Manier, nach Art ſeiner Väter zu malen. Der Kenner der Menſchheit und ihrer Thorheiten weiſs ohne mein Zuthun, wie ſchweer es ſey, dem Künſtler jeder Art, das NEUE und die Veränderungen in den Handgriffen der Künſte angenehm zu machen. Nur Män er von wirklich feinem Geiſte, den keine Vorurtheile und keine Vorliebe zu Gewohnheiten, feſſeln; nur der Mann der die Künſte mit Vergnügen ſieht, macht die Verſuche mit hoffnungsvollen Erwartungen, und entſcheidet dann mit Unpartheiligkeit, für den Werth oder Unwerth der Erfah-

rungen. So bediente sich RODE, und FRISCH, ein Mann von grosen und schätzenswürdigen Kenntnissen seiner Kunst, dieser Art in einigen Decken-Stükken und Staffeleigemälden auf Leinewand im Schlosse zu SANSSOUCI, mit grosser Zufriedenheit; und noch viele grose Männer würden dies vielleicht ebenfalls thun, wenn ihnen die Verfahrungsart bekannt gewesen, und von ihnen versucht worden wäre. Zur Bestätigung dessen theile ich, mit Erlaubnis des Verfassers, meinen Lesern ein Schreiben des Herrn FRISCH an B. RODEN mit, welches jedem Leser angenehm seyn mus.

AN

HERRN BERNHARD RODE.

„ Ueber den Gebrauch des CALAUISCHEN Wachses zur Malerei haben „ Sie, werthester Freund, selbst Versuche gemacht, und sich öfters mit dessen „ Erfinder darüber besprochen, und waren diese Versuche besonders, wie mich „ däucht, in der Art, wo die Farben, ohne Zusatz von Oelen und Firnissen, „ nur mit dem im Wasser aufgelösten Wachse angemacht waren [1]); wovon „ zwei Ihrer schönsten Stücke, so der Herr Münzmeister NELKEK besitzt, „ Zeugnis geben.

„ Meine Absicht ist, Ihnen hier zu beschreiben, wie ich mich genommen „ habe, als ich 1774 von Sr. Majestät dem Könige den Befehl erhielt den Platfond des Jaspis-Saales im Cavalierhause zu Sanssouci mit diesem Wachse auf „ Leinewand zu malen. Zu diesem Endzweck besuchte ich den Herrn CALAU, „ um mich bei ihm wegen der Anwendung dieses Wachses in den Farben zu „ unterrichten. Hier fand ich keine kleine Schwierigkeit, weil Sie sich wohl „ erinnern werden, wie wortreich, weitläuftig, und ziemlich dunkel, unser

---

[1]) Dies ist ein Irrthum. Diese Stücke wurden beide ganz in der CALAUISCHEN Art gemalt. RODE.

„ CALAU in mündlicher Beſchreibung ſeiner Erfindung war. Ich erſahe aber „ aus dem, was er mir ſagte, daſs die Art, wo die Farben erſtlich mit einem „ der Oele, welche gewöhnlich zum Malen gebrauchet werden, klein gerieben, „ und während dem Reiben mit dem in Waſſer, etwa in der Flüſſigkeit des „ Honigs, aufgelöſten CALAUISCHEN Wachſe vermiſchet werden, zu meinem „ Endzwecke die bequemſte ſeyn würde.

„ Die Erfahrung belehrte mich bald, daſs zum Exempel bei dem Weiſsen „ ohngefähr (an Maſſe, nicht an Gewicht) halb ſo viel aufgelöſtes Wachs als „ trockene Farbe auf den Stein käme, und das Oel das Uebrige zur gehörigen „ Flüſſigkeit der Farbe thun müſſe.

„ Zu Zinober, Neapliſchgelb und Aurum, konnten Farbe und Wachs zu „ gleichen Theilen gehen.

„ Zu Berlinerblau und die Ocker-Arten etwa zwei Drittel Wachs zur Farbe.

„ Unter das Beinſchwarze durfte ich es nicht miſchen, weil ſolches dadurch „ ſeine Kraft in etwas verlohr, und unter den Coccionellen und Kraplack nicht, „ weil ſie etwas Violet dadurch wurden, und welches zu beweiſen ſcheint, „ daſs dieſes Wachs noch acide Theile enthält; denn das wenige das bei dem „ Vermalen durch die anderen Farben ſich mit dieſen miſchet, iſt nicht hinrei- „ chend auf ſie zu wirken.

„ Seine Würkung bei denen Schittgelben weiſs ich nicht, weil ich ſeit „ vielen Jahren von dieſen unbeſtändigen Farben keinen Gebrauch mache.

„ Das Verfahren bei dem Reiben der Farben beſtand darinnen, daſs ich die „ Farbe mit der in Waſſer aufgelöſten Wächsmaſſe und dem Oele zugleich auf „ den Stein gebracht, ſo lange reiben lieſs, bis ich glaubte daſs ſolche fein „ genug, und alle wäſſerigten Theile der Wachsmaſſe verdünſtet wären; und ſo „ konnten ſie in Blaſen, wie gewöhnlich die Oelfarben, aufgehoben werden.

„ Die Vortheile, ſo der Gebrauch des CALAUISCHEN Wachſes in dieſer „ Art angewendet, gewähren, beſtehen nach meiner geringen Erfahrung darin,

„ dafs erftlich die Farben etwas weniger nachgelben; dafs man vorzüglich in „ hellen Gegenftänden, als in Lüften u. d. gl. mit denen helleften Tinten auch „ einzelne Stellen laffiren kann, ohne nöthig zu haben, folche vorher mit Oel „ anzufeuchten; dafs die Farben ohne diefem leicht haften und fich verarbeiten „ laffen; und dafs man folche auf der Pallette noch fo viel als man es bequem „ findet, mit dem Oele verdünnen kann, ohne dafs fie aus eineinander laufen; „ und dafs, aufser diefen Bequemlichkeiten, alle hellen Farben durch den Zufatz „ des Wachfes, felbft das Weifs, lebhafter fcheinen.

„ Zum Gründen der Leinewand, worauf gemalet wird, faft zu gleichen „ Theilen mit der Farbe genommen, macht es folchen Grnnd fehr biegfam, und „ weniger denen Brüchen unterworfen, als bei der gewöhnlichen Art die Tücher „ zu gründen. Auf Kalkwände, fo beftimmt find dafs darauf gemalt werden „ foll, ift diefes ohne Zweifel der allerbefte Grund.

„ Anlangend deffen Anwendung zur linearifchen Zeichnung, fo ift diefe „ Wieder-Erfindung durch Herrn CALAU fehr fchätzbar; und die Cultur diefer „ Art zu verfahren, würde befonders bei fabrikenmäfsigen Malereien fowohl der „ Gefchirre, der Meubles, als auch der Wände fehr nützlich feyn, und es ge- „ bühret ihm billig der Ruhm, eine ganz verlohrne Kunftbehandlung wieder „ hergeftellt zu haben.

„ Diefes wäre alles, was ich Gelegenheit gehabt habe hierüber zu bemerken; „ und es bleibt mir nur der Wunfch: dasjenige was Sie bemerkt haben, gefamm- „ let zu fehen, um mich dadurch noch mehr zu unterrichten.

„ Allgemein anzumerken ift noch, glaube ich, dafs der Graf CAYLUS [2]) „ am mehreften fich dem Verfahren der Alten in der Idee genähert, wie nemlich

---

[2]) Soviel ift unftreitig, dafs CAYLUS fich die gröfste Mühe gegeben, dafs er fich fowcit als es vor ihm möglich war, der richtigen Idee zu nähern fuchte, aber auch diefs. dafs es keinem mehr mifsglückt ift, indem er bei dem blofsen Jungfernwachfe, welches

„ das Wachs in der Malerei anzuwenden; nach ihm BACHELIER und TAU-
„ BENHEIM. Deſſen letzteren flüſſiges Wachs, ſo unter allen mit Oel tem-
„ perirten Farben gemiſcht wird, ſcheint mir die mehreſte Aehnlichkeit mit dem
„ CALAUISHEN unter Oel gebrachten Wachſe zu haben; und könnte durch
„ ſolches ebenfalls die lineariſche Zeichnung bewürket werden. "

J. C. FRISCH.

Indeſſen iſt nicht zu läugnen, daſs alle diejenigen, welche mit der enkauſti-ſchen Manier die Oelmalerei um ihre Würde bringen und herabſetzen, oder

---

zu viele Fettigkeit enthält, ſtehen blieb, und ob er gleich im PLINIUS vom Verſetzen des Wachſes mit trocknenden Harzen manches geleſen hatte, mit einer auffallenden Leichtigkeit darüber hinweggieng, und ewig bei dem klebrigten Wachſe ſtehen blieb.

BACHELIERS erſtes Verfahren durch Verſetzung des Jungfernwachſes mit Terpentin-Eſſenz hat unendliche Schwierigkeiten; und LE LORRAIN, welcher Verſuche darin machte, muſste es verlaſſen, und zu jener von CAYLUS übergehen. Die zweite Art des BACHELIER, durch Ueberziehung der linken Seite der Leinewand mit Wachs, und durch Einbrennen über glühenden Kohlen, iſt nichts weniger als der Art der Alten nahe, denn ſie kann weder auf Tafeln, noch Gips, Steine und Wände angebracht werden. Die dritte Art mit ſeinem Wachswaſſer, iſt ſo umſtändlich, und fordert nicht minder ein Einbrennen, als alle andere; und eben ſo die vierte mit Wachspaſtellen.

TAUBENHEIMS Art möchte noch den andern weit vorzuziehen ſeyn: aber nicht nur iſt CALAU'S Erfindung älter, als jene von CAYLUS, BACHELIER und TAUBENHEIM, ſondern auch was die letztere betrifft, ungleich vorzüglicher, welches eine kleine Gegeneinanderhaltung ſogleich zeigen wird. Deshalb aber will ich dem Verdienſte dieſer Männer, die ich ſehr ſchätze, nichts entziehen; hier kömmt es auf die Frage an: haben dieſe Männer wirklich die griechiſche Art zu malen wieder gefunden? und hier kann ich ſagen. Nein! denn CAYLUS ſelbſt ſagt mit anſtändiger Beſcheidenheit, daſs ihm hierzu noch vieles fehle; und keiner von allen verfiel auf die lineariſche Behandlung, als HARDUIN und CALAU. Ein Ruhm den Herr FRISCH ihm auch nicht abſpricht, da er nur ſagt: daſs ſie ſich der CALAUISCHEN Erfindung genähert haben.

DER VERFASSER.

wohl gar verdrängen wollen, in grofsem Maafse unfer Mitleid verdienen. Sie bleibt wegen der Leichtigkeit ihrer Behandlungsart, der Schönheit ihrer Darftellung, und ungeachtet des Fehlers, der keinem enkauftifchen Gemälde anklebt, dafs fich ihre Farben verdunkeln, die fchönfte Art Malerei, die wir kennen; und würde, fo fehr fie auch felbft, ihrer trockenbaren Oele halben, welche fie anwendet, den Namen „ enkauftifche Malerei " verdient, vielleicht auch diefem Fehler abhelfen, wenn fie die eigentliche enkauftifche Maffe, von welcher wir fchon fo viel gefagt haben, und noch fagen werden, mit diefen Oelen, nur in geringen Zufätzen, verbände, und dadurch ihrem Colorit nicht nur eine gröfsere fondern auch beftändigere Haltbarkeit geben wollte, und würde vollkommen fich zu diefem Namen berechtigen. Auch diefs ift gewifs, dafs ich es für ein Verbrechen halten würde, die Verfahrungsart der Alten, und befonders die Enkauftik, wobei fie fich des Feuers bedienten, als vorzüglich vor unferer Oelmalerei, zu empfehlen, wenn nemlich der Künftler feine Farben und ihre gegenfeitigen Verhältniffe von Beftändigkeit und Veränderung gehörig kennt und anwendet; um fo mehr, da die enkauftifche Behandlung den, in der gehörigen Anwendung harmonifcher Farbenarten Unbekannten, für allen übeln Erfolgen feiner Unwiffenheit, ihrer Natur nach, befchützt; Vortheile, welche dem Oelmaler in keiner Art zu ftatten kommen.

2.

Wir kommen zu unfrer Beftimmung der Enkauftik zurück, um unfere Lefer zu überzeugen, dafs man nur in gewiffen Fällen, und bei gewiffen Arten diefer Malerei, fich des Feuers bedient habe; einen Satz, welcher unfere folgende Behauptung in ein näheres Licht fetzt.

Eines Theils erhellt diefes fchon aus den angezeigten Stellen des PLINIUS, und die zum Theil richtigen Bemerkungen des Grafen von CAYLUS; vorzüglich aber aus der Unmöglichkeit der Anwendung des Feuers, bei Gemälden, welcher PLINIUS ausdrücklich als einer befondern Art enkauftifcher Gemälde

erwähnt. Die Stelle des PLINIUS heifst alſo: „*Encauſto pingendi duo fuiſſe „ antiquitus genera conſtat, cera, et in ebore ceſtro, id eſt viriculo, donec claſſes „ pingi cœpere. Hoc tertium acceſſit, reſolutis igni ceris penicillo utendo, quæ „ pictura in navibus nec ſole, nec ſale, ventisque corrumpitur* [2]): vor Alters „ waren zwei Arten enkauſtiſch zu malen bekannt, nemlich auf Wachs, und „ auf Elfenbein mit einem Griffel, bis man Flotten zu malen anfieng. Dieſe „ dritte Art kam hinzu, und man bediente ſich dabei des zerlaſſenen Wachſes „ und des Pinſels, welches eine Malerei hervorbrachte, welche weder durch „ Sonnenſtrahlen, noch Meerſalz, noch durch Winde, verdorben und verzehrt „ wurde.“

Gröſstentheils, nur nicht ganz richtig iſt die Idee, welche HARDUIN mit dieſer Art zu malen verbindet, und welcher die meiſten Antiquare und Kunſtverſtändigen folgten. Er nimmt an, was wir nicht läugnen, daſs man ſich zu der Malerei auf Wachs und Elfenbein eines eiſernen Griffels (κεστρον) bedient habe. Er ſetzt hinzu: „*In tabulis ligneis ducebantur lineares, ut ita dicam, „ ſulci, qui figuram referrent picturæ mox futuræ. Ductus illi poſtea implebantur „ inſtillata infuſaque cera, diverſi coloris, pro ratione imaginis, quæ cera deſcen- „ debat altius imprimebaturque tabulæ ſubditis ignibus* [4]). — *Altera (in ebore) „ hæc ratio encauſti ſic ſe habuit. Stilo ferreo igne calefacto inurebant ebori, „ cornibusve, lineas, quibus quas vellent imagines exprimebant. Itaque, quod „ pingendum erat, graphice primum in ebore adumbrabant: deinde ſervata ratione „ luminis et umbrarum, eboris candore ad lumina utebantur: tonum vero et „ umbram, non jam amplius cera, ſed vulgari colore ac ſimplici exhibebant* [5]). „ Sie zogen auf hölzerne Tafeln linearifche Furchen, welche der zu verfertigenden „ Malerei

---

[3]) PLIN. lib. XXXV. S. XLI. p. 709.

[4]) Ebend. not. HARDUIN. 2 ad ſect. 41.

[5]) Ebend. not. 3.

„ Malerei ähnlich waren. Dieſe Furchen füllten ſie ſodann mit zerlaſſenem „ Wachſe an, welches ſie hinein goſſen. Dieſes Wachs war von den verſchiedenen Farben, welche das Gemälde erforderte. Es drang dadurch tiefer ein, „ und vereinigte ſich mit der hölzernen Tafel, daſs man Feuer darunter „ hielt. — Die andere Art der Enkauſtik auf Elfenbein verhielt ſich alſo. Man „ brannte mit einem glühenden eiſernen Griffel, Linien auf Elfenbein oder „ Horn, welche Bilder vorſtellten. So zeichneten ſie zuerſt den Contour auf „ dem Elfenbein, und bedienten ſich nachher, zur richtigen Vertheilung der „ Lichter und Schatten, des weiſsen Glanzes des Elfenbeins, welches die Lichter „ bewirkte; den Ton und Schatten hervorzubringen, bedienten ſie ſich aber „ nicht des Wachſes, ſondern der gewöhnlichen einfachen Farben. “

So gewiſs es iſt, daſs man ſich des eiſernen Griffels, um auf eine hölzerne Tafel, in eine enkauſtiſche Maſſe zu zeichnen, bediente, ſo unrichtig iſt die Behauptung, daſs man Furchen ins Holz zog, welche mit Wachs angefüllt wurden. Müſste man nicht bei den campaniſchen und hetruriſchen Gefäſsen ebendaſſelbe gethan haben, um den Contour der Figuren zu bewirken, von welchem WINKELMANN ausdrücklich ſagt: daſs er nicht *in* den Thon gegraben, ſondern wie mit einem Pinſelſtriche aufgetragen wäre? Hierin aber allein liegt noch nicht alles Unwahrſcheinliche. Dieſe Verfahrungsart würde zum Theil unſerer Holzſchneidekunſt gleich kommen, und die Arbeit ſelbſt würde eine ſchweere Hand erfordert haben, welche den Ausdruck ihrer Härte in das Gemälde gebracht hätte. Und wie war es möglich, die falſchen Striche, deren ſich jeder Maler ſchuldig machen muſste, wieder hinwegzulöſchen, wenn man wie HARDUIN und CAYLUS behaupten, in das Holz ſchnitt. Oder beſaſsen etwa die Maler auf Holz und Elfenbein auch die Fertigkeit der hetruriſchen Künſtler, welche RAPHAELISCHE Stücke mit einem einzigen Striche hervorgebracht haben ſollen? oder gar das Talent der Unfehlbarkeit? CAYLUS verfällt bei dieſer Erklärungsart in einen groſsen Widerſpruch, wenn er ſagt: „ PLINIUS

„ lehrt uns auch, daſs die jungen Leute auf Tafeln von Buchsbaumholz zeich-
„ neten und ſtudirten. In der That, da die Theile dieſes Holzes ſehr dicht ſind,
„ ſo nahm es leicht die Politur an, und behielt ſie; die Züge konnten ohne
„ Mühe darauf bemerkt werden; und wenn die Alten von den Stiften, die ihnen
„ ihre Bergwerke lieferten, keinen Gebrauch machten, ſo konnten ſie dieſes
„ leicht durch einen kupfernen oder ſilbernen Spitzmeiſel erſetzen. *Es war viel*
„ *leichter die falſchen Züge auszulöſchen.* Aber wenn man auch bei dieſen In-
„ ſtrumenten nicht genöthigt war, ſie ſo oft zu ſchärfen, als wir bei unſern
„ Stiften genöthigt ſind (welches die Ideen und das Feuer der Arbeit leicht zu
„ hemmen und zu unterbrechen im Stande iſt), ſo haben dieſe metallnen Spitzen
„ eine andere Unbequemlichkeit; ihr Zug iſt mager; die Arbeit iſt dabei immer
„ einerlei, und hat nie die Fettigkeit und den Reiz im Auftrage, den man mit
„ ſo viel Vergnügen, hauptſächlich an den Zeichnungen derjenigen ſiehet,
„ denen die Natur einen ſchönen Stift verliehen hat, “ Wie war es denn mög-
lich, wenn die Hinderniſſe womit der griechiſche Künſtler zu kämpfen hatte, ſo
groſs waren, jene flüchtige Leichtigkeit, und jene Correktheit hervorznbringen,
welche man an den alten Gemälden ſo ſehr bewundert? und woraus wird es
wahr, daſs es leichter ſey, mit metallnen Stiften die Züge aus dem Holze zu
löſchen, worin ſie gegraben ſind, als jene der mineraliſchen Stifte? Durch aus-
ſchneiden? wenn es ſtatt gefunden hätte, würde man ſowohl bei den einen, als
bei den andern, die falſchen Züge gelöſcht haben. Durch überſtreichen? Dann
muſste, da neue Züge über die alten geführt wurden, die ihnen, wenn die
Verzeichnung nicht übertrieben war, ſehr nahe lagen, die Haltung der hölzernen
Zwiſchenräume, die ſodann ein Ende hatte, die ganze Tafel verderben; und
würde die Wachsmaterie, bei allem ſanften Streichen, nicht ihrer Feuchtigkeit
halben, die alten Züge durchdrungen, und wieder eröfnet haben? Ein kleiner
Verſuch wird dieſes bekräftigen.

Bei Elfenbein und Horn, wurde die Verfahrungsart, welche HARDUIN angiebt, in der Anwendung unmöglich, welches der erſte der beſte Verſuch zeigen wird, „um ein ſchönes Gemälde, und wohl zu bemerken, ein *enkauſtiſches* Gemälde“ hervorzubringen. Nicht der Schwierigkeiten zu erwähnen, welche bei der Behandlung (*maniement*) mit glühenden Griffeln unvermeidlich waren; nichts von der äuſserſt mühſamen Aufmerkſamkeit, und den ewigen Hinderniſſen zu ſagen, welche das Abkühlen der Griffel verurſachte, wodureh die Schraffire ſich nicht gleich, oder nicht ſo werden konnten, wie es die Ausführung eines guten Gemäldes forderte; und ohne die geringſte Rückſicht auf Rauch, Dampf, und Geſtank zu nehmen, welche den Künſtler im Feuer ſeiner Ideen, beſonders wenn er auf Horn zeichnete, äuſserſt ſtöhren muſsten; alle dieſe Umbequemlichkeiten bei Seite geſetzt, wozu waren dieſe eingebrannten Züge nothwendig, wenn ſie weiter nichts als den Contour und die Falten, und dergl. vorſtellen ſollten, welche man nachher innerhalb des Umriſſes mit Waſſerfarben ausmalte. Verſtand man den Waſſerfarben die Haltbarkeit und Dauer auf Elfenbein zu geben, welche etwa zur Carnation, oder den Schatten nöthig waren; wozu die eingebrannten Umriſſe, welche einer ſanft abflieſsenden Rundnng der Ertremitäten in den Weg traten, und das Ganze gequält, ſteif und reizlos machen muſsten? Hielten dieſe Farben auf ſolchen Tafeln, ſo war es Mangel an gutem Geſchmack, wenn man auf die läſtigſte Art ſich Mühe gab, den guten Effekt ſeiner Gemälde zu ſtöhren, oder gar zu verhindern. Ich zweifle ſehr, daſs ein einziger meiner Leſer ganz auf HARDUINS Seite treten werde, wenn er gleich die Richtigkeir ſeiner Meinung dahin ausdehnt: daſs es die Meinung aller Gelehrten ſei (*nullo ſcriptorum omnium refragante*).

Hierüber behauptete ROBERT STEPHANUS eine ganz andere, aber nicht minder unrichtige Meinung. Er hielt nemlich das *Ceſtrum* für einen Meiſel, womit man das Elfenbein aushölte. Da nun die Bildgrabekunſt mit der eigentlichen Malerei nicht zuſammengehört; da überdem dieſer Schriftſteller ſich

auf weiter keine Erklärung einläſst, ſo laſſen wir es bei der bloſsen Anzeige ſeiner unrichtigen Meinung bewenden.

3.

Alle enkauſtiſchen Gemälde, auf allen Arten von Tafeln, ſetzten alſo eine Maſſe voraus, welche man entweder enkauſtiſch mit Feuer behandeln konnte, oder die ihrer Natur nach, trockenbar waren. Wie wollten wir ſonſten die Stelle des PLUTARCHS erklären, wenn er ſagt: daſs man ſchwarze Züge auf weiſsen Grund, und weiſse oder goldne Züge auf ſchwarzen Grund zeichnete. „ Διο και ἡ απο μελανος γραφη εν λευκοις τοις ὑποδεχομενοις γινεται· ἡ δε λευκο- „ γραφια, καὶ χρυσογραφια τουναντιον εν μελανι “ [6]). Dieſes konnte ſehr füglich nach lineariſcher Art geſchehen. Was war aber dieſe Maſſe, und woraus beſtand ſie? Dieſs werde ich nur kurz beantworten.

Eine jede einfache, oder zuſammengeſetzte Maſſe, von Harz und ölartigen Theilen, die zuerſt entweder geſchmolzen, oder weich war, im Verfolge aber hart, trocken, und ohne alle andere gewaltthätige Behandlung unauflöſsbar wurde, nennen wir eine enkauſtiſche Maſſe. Gleichviel iſt es, ob man dabei irgend Feuer, oder nicht anwendete. Zu dieſer Gattung gehören alle Harze, wie die Natur ſie liefert, alle trockenbare Oele, und dergl. welche die Alten „ enkauſtiſch “ nannten.

4.

Wir eilen nun zum Ende, und es bleibt uns nichts hinzuzuſetzen, als daſs der Leſer, dem daran gelegen iſt, noch erfahre, daſs die Alten vermuthlich die Kunſt verſtanden, das puniſche Wachs mit gewiſſen trockenbaren Oelen und Harzen zu verſetzen, welche es zu verdünnen nöthig waren.

Dieſes Wachs litt eben ſo gut einen Zuſatz von Waſſer; und Oel und Waſſer vermiſchten ſich gerne durch Vermittlung dieſes Wachſes, dem ſeine

---

[6]) PLUTARCH.

Fettigkeit benommen war. Hier bedurfte es nur bei einigen Verfahrungsarten des Feuers, deren PLINIUS ausdrücklich Erwähnung thut, nemlich bei den Schiffen und Wänden, wenn letztere den Schein des Marmors haben sollten. Aber dieses, und alles was die enkaustische Masse der Alten leistete, leistet auch das Wachs, welches CALAU erfand. Wir haben durch Versuche, und mündliche Nachforschungen die Art glücklich entdeckt, wie man es enkaustisch anwendet. Ich bin in dem Besitze eines Bildnisses unsers höchstseligen Königes, auf einer Alabasterplatte. Die ganze Behandlung liegt in dem Auftrage dieser Wachsmasse, welches seiner Natur nach, zu einer so dauerhaften Festigkeit trocknet, dass keine Feuchtigkeit, keine Luft, und nur die gewaltthätigsten Bemühungen, die Malerei zerstören kann.

5.

Noch bin ich im Besitze von zwei Köpfen, welche auf Thonerde gemalt und eben so unzerstörbar sind. Die Behandlungsart ist, der schon bekannten Angabe CALAU'S zufolge, diese: Man nimmt Email- oder Porzellanfarben, oder wenn man einfach verfahren will, Erdfarben mit klargestossenem Glase oder Bergglätte vermischt, versetzt sie mit dem eleodorischen Wachse, reibt einige Tropfen Terpentin- oder Lavendelöl dazu, und verdünnet die Farbe mit etwas Wasser. Hiermit bemalt man entweder eine Platte, oder Geschirr, und stellt es unter eine Muffel, welche man mit glühenden Kohlen bedekt, und zwei bis drei Stunden glühen läßt. Durch dieses Verfahren schmilzt das Wachs und Farbe, ohne zu fliessen, ein, und thut den herrlichsten Effekt des Porzellans. Mit dieser Masse kann man auf thonerne Gefäse, mit und ohne Glasur, auch auf einen trocknen gerösteten Grund malen. Eben so gut läßt sich diese Art auf holländische Fliesen und Glastafeln anwenden, und würde so gut bei einer Porzellan- als vorzüglich bei einer Fayencefabrique herrliche Wirkungen thun. Die vorzüglichsten Vortheile dieser neuen Art der Porzellanmalerei besteht nicht nur in der grösern Dauer, Schönheit und Richtigkeit der

lineariſchen Zeichnung, und der Farbenmiſchung, ſondern auch in der gröſsern Richtigkeit der Arbeit ſelbſt, indem die ganze mühſame Manier des Punktirens dabei hinwegfällt, deſſen Feinheit, bei der lineariſchen Malerei, der Griffel weit kräftiger erſetzt, zumal bei Gewändern; und da überhaupt die ganze Maſſe ſo beſchaffen iſt, daſs ſich alles faſt von ſelbſt auf die feinſte Art verſchmelzt. Man iſt auch dadurch im Stande, die gröſsten Gegenſtände auszuführen, die man bisher nicht wagte, oder wenigſtens ohne die gröſste Mühe und Zeit, und aus Furcht, es nicht bezahlt zu erhalten, nicht wagen konnte.

Eine ähnliche Verfahrungsart wendete CALAU auf ſeine nachgeahmte hetruriſche Gefäſse an. Mit ſeinem Wachſe und einem enkauſtiſchen Firniſs brachte er Gefäſse zu Stande, die jenen dem erſten Blicke nach ähnlich waren. Selbſt giebt ſeine dazu verwendete Erde, wovon wir noch reden werden, den Gefäſsen eine Leichtigkeit, wodurch ſie ſich von den hetruriſchen Gefäſsen der Italiener unterſcheiden, und den leichten hetruriſchen ſich zum Theile nähern. Er bemalte ſie lineariſch und gab ihnen einen ſo dünnen, glänzenden Ueberzug, daſs ſie wie überhaucht zu ſeyn ſchienen, und nicht das Harte einer Glaſur hatten.

6.

Noch müſſen wir ein Wort über die eigentliche Plaſtik, nach CALAU's Art, reden. Er erfand nemlich eine plaſtiſche Maſſe, in welcher ſich halberhobene Arbeiten, nach Art von Gemälden, auf Tafeln verfertigen laſſen, die aber einen groſsen Meiſter bedürfen, um zu gefallen.

Man nimmt eine gekochte Ertoffel, zieht die Schaale ab, und zwar ganz rein, reibt ſie ſodann auf einem Reibeſtein ganz fein, ſo verwandelt ſie ſich in eine zähe Maſſe. Hierzu miſcht man einen Zuſatz von feinem eleodoriſchen Wachſe, und zwar halb ſo viel, als die Maſſe der Ertoffeln beträgt. Dieſes wird mit derſelben untereinander gerieben. Iſt dieſes nun gänzlich mit einander vermiſcht, dann knetet man ſo vielen fein pulveriſirten Gips und weiſsen Thon darunter, als möglich iſt. Dieſe Maſſe iſt äuſserſt gut und haltbar zu halberho-

benen Arbeiten, doch nur zu ſolchen, welche keinem Regen ausgeſetzt, und wie geſagt, auf Tafeln, als Gemälde angebracht ſind. Man kann dieſer Maſſe aber auch die Dauer im Regen geben, wenn man Malerfirniſs und Leinöl darunter miſcht. Will man ſie aber zu gröſsern Sachen, als Marmor- und Steinfugen zu verbinden, anwenden, ſo knetet man ſo viel möglich Staub von Marmor oder Sandſtein darunter, verſetzt es ebenfalls mit Firniſs und Oel: dann thut es die beſten Dienſte.

7.

Aber alles übertrifft ſie, wenn ſie zu Büſten angewandt wird. Vorzüglich thut ſie einen groſsen Effekt, wenn man rothen Sandſtein - Staub, der nicht allzufein iſt, darunter knetet, und die Maſſe in Formen abdrückt. Das beſte Auge vermag bei dem Anblicke die Büſte von dem wirklichen Sandſteine nicht zu unterſcheiden, ſo frappant iſt die Aehnlichkeit. Es wird keinem wirklichen Künſtler ſchweer werden, ohne Weiteres dieſe Maſſe noch auf viele Gegenſtände, ſowohl der Kunſt, als der Bedürfniſſe anzuwenden, da ſie zu vielem tauglich iſt.

8.

Aeuſserſt zu beklagen iſt es, daſs die ſchönſten Probeſtücke aller erzählten Verſuche, und faſt alle, ſo ſehr nach dem Tode CALAU'S zerſtreut wurden, daſs es dem Verfaſſer dieſer Schrift unmöglich wurde, mehrere aufzufinden, als er benennte.

Was die Anwendung der Enkauſtik auf Wände betrift, ſo ſoll ſich, dem Vernehmen nach, bei Herrn WEGUELIN, auf der Inſel in Berlin, ein nach Art einer Grotte gemaltes und bearbeitetes Badezimmer befinden.

Die Behandlung der CALAUISCHEN Wachsmalerei äuſſert ſich auch ganz vortrefflich in den ſchon angezeigten Stücken des Herrn Münzmeiſter NELKERS, beſonders einer DIDO, welche mein Freund RODE gemalt hat. Es iſt wahr, die Wachsmalerei iſt ſo kräftig nicht wie jene mit Oel, indeſſen hat ſie etwas Eignes, Sanftes nnd Gefälliges in ihrer Art, welches ſie ſehr angenehm macht.

Dies ist alles, was ich nach CALAU's Idee, welche er dem Publicum schon in einem gedruckten Bogen mitgetheilt hat, und die er zwar nicht erfand, aber doch nach HARDUIN verbesserte; und nach meiner geringen Bekanntschaft mit den Stellen der Alten die hievon schrieben, mittheilen konnte.

IX.

Kurze Paralelle zwischen der Kunst der Alten und Neuen.

1.

Die Kunst des Malers und Bildhauers verdient unter den ſchönen Künſten, mit allem Recht; jene ausgezeichneten Vorzüge, womit der Beifall aller Stände, von Königen, bis auf die, welche Gefühl für ſie haben können, auf ihre Seite trat. Es iſt nichts natürlicher, als daſs die deutliche Darſtellung idealiſch zuſammengetragener Schönheiten der Natur, welche in einem einzigen Gegenſtande vorgeſtellt werden, lebhaftere Eindrücke auf den Kenner, und überhaupt auf

jeden machen, der Schönheit, richtige Verhältniſſe, Präciſion, Cörrektheit, lebendigen Ausdruck, und dergleichen Dinge mehr zu beurtheilen verſteht. Die Dauer, welche der Künſtler ſeinen Werken geben zu können das Glück hat; der glückliche Umſtand, daſs ſie beſtändig und zu allen Zeiten, ohne Mühe dem Auge alle ihre Reize entfalten; Vorzüge, worauf weder Poeſie noch Tonkunſt ſo ausgebreitete Anſprüche haben: und noch ſo manches erheben ſie über die andern Künſte. Wenn auch Poeſie und Dichtkunſt; wenn RAMLER, BÜRGER, u. ſ. w. wenn GRAUN, HÆNDEL, PERGOLESI, die innerſte Tendenz des Gefühls reizen, ſo ſchwächt jeder kommende gute Gedanke, jede neue gleich gute Stelle, die Stärke der Alten; und Leſer und Hörer werden von Gedanke zu Gedanke, von Tönen zu Tönen, ſo raſch, ſo geſchwinde, ſo vielfältig dahingeriſſen, daſs man am Ende mehr unter der Fülle abwechſelnder Schönheiten erliegt, als daſs man jede einzelne derſelben fühlte. Und ſo tief greift auch der Eindruck der letztern nicht in die Seele; ſtellt kein ſo deutliches, anſchauliches Bild in das Gedächtniſs, das gleich dauerhaft, gleich unauslöſchlich in demſelben haftete, als die Gegenſtände des reinſten, und am leichteſten faſſenden Sinnes, des Auges. Sie ſind nicht ſo ſehr jener Einheit und Simplicität der Darſtellung fähig, welche der Eindruck der Gemälde und Bildſäulen bewirkt: ſie heben ſich gewöhnlich unter einander in Summen von Verſchiedenheiten, Mannigfaltigkeit, und Arten, indes letztere nur einzelne Hauptideen in einen Brennpunkt gleichſam zuſammendrängen, wo ſie der Blick als ein Ganzes überſehen kann; und ſelbſt ihr Detail, weil es ſeiner Prüfung ſich nie entzieht, und immer gleich und ähnlich ſich vorſtellt, leichter zu beurtheilen iſt.

2.

Künſtler und Dilettanten theilten ſich bisher in ihrem Urtheile, über den Werth der Kunſtwerke alter und neuerer Zeit. Die Einbildungskraft, welche ſich gewöhnlich bei Beurtheilung des Schönen ins Spiel miſcht, riſs oft den einen auf dieſe, andere auf jene Seite. Sie bewirkte Illuſionen und Täuſchungen; ver-

kannte oft wirklichen Werth, und gab minder grofsen Werken vor den gröfsten den Vorzug. So fah WINKELMANN (wovon hernach ein mehreres) nur das Alte als fchön an; und feine Illufion brachte ihn fo weit, dafs er ein Gemälde von MENGS, womit *CASANOVA* fein entfchiedenes Gefühl für die Antique prüfte, für ein ächt griechifches Stück anfah, was wohl nicht gefchehen feyn würde, hätte er den Verfertiger deffelben fogleich erfahren. Aber woher kam der übertriebene Credit der Alten vor den Neuern, wenn man nemlich ihre Werke gegen einander hält? Vielleicht mit daher, weil diejenigen welche über beider Kunftwerke fchrieben, mehr Theoretiker, mehr Dilettanten, als praktifche Künftler waren. Diefes war wenigftens gröfstentheils der Fall. Hierzu kam noch, dafs der Gelehrte fchon in den Schulen von jenen grofsen Meifterftücken Griechenlands hörte; dafs man fie viele Jahrhunderte hindurch gelobt, und immer einer dem andern nachgerühmt hatte; indefs die neuen Werke ihrer Jugend halben, noch unbekannt waren, und mit einer demüthigen Befcheidenheit auftreten mufsten, damit fie nicht das Gewicht der Alten niederdrückte, und einer ewigen Vergeffenheit ausftellte. So tyranniſirte der Credit, in welchen die alten Werke fich fo lange gefetzt, und in welchem fie fich erhalten hatten, die Neuern, und es wurde ihnen fchweer aufzukommen. Diefs geht fo weit, dafs man noch jetzo zur Schande des guten Gefchmacks, oft ein mittelmäfsiges antiques, oder dafür ausgegebenes Stück, hundertmal beffer bezahlt, als die Werke der beften Neuern. PIGAL, ROUBILLAC, TASSART, und andere grofse Männer, welche jene oft weit übertreffen, erhalten von den vorgegebenen Kennern kaum fo viel für das Werk vieler Jahre, als jene Werke einiger Monate gefchätzt werden. Alles drängt fich zwar an den grofsen Künftler, und indem es ihm für fein Meifterftück einige hundert Gold- oder Silberftücke, als eine wichtige Belohnung darreicht, bezahlt es unter feinen Augen dreimal fo viel für einen antiquen Cameo, in der italieniſchen Fabrique verfertigt, und macht feine Protektion, durch die darneben ftehende Sottife dem Künftler verächtlich, der

dann mehr für sich und kältere Nachkommen arbeitet, als für Belohnung und schiefe Beurtheiler.

3.

Wir sind zwar nicht in Abrede, dass die Bildhauerkunst der Griechen einen sehr hohen Grad erreicht habe; indessen glauben wir nicht zu vermessen zu seyn, wenn wir sie für erreichbar, und in einigen Stücken für übertreffbar halten. Sollte sich wohl im Ernste, der HEILIGE ANDREAS des FRANZ FIAMENGO in St. PIETRO, nicht neben die Stücke der Alten, mit allem rechtlichen Anspruche dazu, hinstellen lassen? und ist es etwa unwahr, dass dieser grosse Meister alle griechischen übertraf, wenn er Kindergestalten arbeitete, welche die Alten nicht im zarten Alter, wie es scheint, so vorzustellen verstanden, wie er? In diesem Stücke blieben sie überhaupt hinter diesem Meister zurück, und lieferten nie etwas Grosses. Es ist eine schlimme, schlimme Sache um die Brille des Vorurtheils.

So ehrwürdig auch das Alterthum ist, so wird es mir der Geist der Illusion unserer Zeiten vergeben, wenn ich diesen grossen Alten wenigstens einen deutschen Künstler an die Seite setze, nemlich unsern SCHLÜTER. Wer unter allen Kennern, welcher die Statue des grossen Churfürsten, dieses grossen Meisters, mit unpartheiischem Blicke ansah, wer hat daran irgend einen Fehler gefunden? Das schönste Pferd des Alterthums, das von allen Menschen so bewunderte Pferd des MARC AURELS auf dem CAMPIDOGLIO [1]), hat für den, welcher Pferdeschönheiten zu beurtheilen versteht, grosse Fehler, wie ein neuer Reisender sehr richtig bemerkte, und wird weit von dem Werke unsers SCHLÜTERS übertroffen. Die neuern Werke des GIRARDON, der seinen LUDEWIG XIV. eine Perücke auf den Kopf setzte, indessen er ihn in römischem Kostume kleidete; die Bildsäule HEINRICHS IV. zu Pferde, welches einen sogenannten Ratzen-

[1]) Briefe auf einer Reise durch Italien.

ſchwanz hat, und doch ſo ſehr bewundert wird; Fehler an der Statue CARLS I. in CHARRING-CROSS zu LONDON, und anderer; BERNINI'S CONSTANTIN; GIBBONS CARL II.; RICCIARELLI'S LUDEWIG XIII, und aller Andern; alle dieſe Werke bleiben doch gewiſs weit hinter dem Werke unſers SCHLÜTERS zurück, welches wohl unſtreitig das ſchönſte iſt, was in dieſer Art hervorgebraht wurde. Herr BECKER irrt ſehr, wenn er in ſeinem Traktate *vom Coſtume an Denkmälern* [2]), den Kopfſchmuck FRIEDRICH WILHELMS mit der Perücke LUDWIGS XIV. zuſammenſetzt, da es nur eines Blicks bedarf, ſich zu überzeugen, daſs auf SCHLÜTERS Statue, ein natürlich ſich kräuſelndes Haar vom Kopfe herabläuft, und ungezwungen in den Nacken ſpielt.

Aber alles was je das Alterthum in dieſer Art lieferte, übertreffen ſeine Larven ſterbender Menſchen, welche ſich in dem Hofe des Zeughauſes zu BERLIN finden, und welche mein Freund RODE ſo meiſterhaft radirt hat. Hier ein Kopf im ſtillen letzten Hinbrüten des Todeskampfes; da ein anderer im letzten Punkte des ſchrecklichſten Gefühls von Schmerzen; dort ein anderer mit allen gräſslichen Zuckungen der Todeskrämpfe; wieder einer, dem raſender Schmerz die ſterbenden Augen zum Kopfe herausdrängt, und der in wildem Geſchrei zum letztenmale den Mund weit aufthut; wieder ein anderer, ſtiller, und im letzten Augenblicke des Hinſcheidens, nur um Stirn und Naſe noch das tiefſte Gefühl eines Schmerzes, den ganz auszudrücken die erſchöpften Kräfte verſagen; und ſo überall ein treffendes Bild eines verſchiedenen Todes, welches das Gefühl des Sehenden ſchauderhaft überläuft, daſs ihn nur das in ſeinem ganzen weiten Umfang erregte Gefühl von der Wahrheit und Schönheit dieſer Stücke urtheilen läſst. Eins wünſchte ich ſchon oft, ſo vergebens auch mein Wunſch iſt: nemlich zu ſehen, wie würde der Mann, der den Tod ſo treffend zu bilden wuſste, wie würde der LAOKOONS Schmerz gebildet haben? Etwa ſchlechter den AGE-

---

[2]) BECKER. am angef. Orte. S. 29.

SANDER, POLIDOR und ATHENODOR? Man urtheile aus der, dieſem Kapitel vorgedruckten Zeichnung eines ſterbenden, ob SCHLÜTER etwas in dieſer Art zu liefern im Stande war?

4.

Man halte nun die Larven der Alten dagegen, die gröſstentheils mehr ſcheuſsliche, als natürliche Geſtalten; ein üppiger Auswuchs verirrter Ideen, als richtige Vorſtellung ſind. Dieſs war nicht der einzige und ganze Umfang der Kenntniſſe unſers SCHLÜTERS. Wir haben einige halberhobene Arbeiten am königlichen Schloſſe zu BERLIN von ihm, worin er den ganzen Verdruſs eines gekränkten Meiſters mit aller Kunſt auszudrücken verſtand. Wir haben die Abbildung einer derſelben dieſem Werke zur Verſchönerung beigefügt, welche dem Leſer nicht entgangen ſeyn wird. Die nähere Nachrichten dieſer und andrer Kunſtwerke SCHLÜTERS werden unſere Leſer in der vortrefflichen Beſchreibung von BERLIN und POTSDAM, von Herrn NICOLAI, finden, ſo wie eine nähere Anzeige von SCHLÜTERS Schickſale. Dieſer groſse Mann wurde ſoweit verkannt, daſs ſogar — — den Namen dieſes Meiſters auf den Zeichnungen löſchte, welche wir ihm zu verdanken haben; und ſo weit verfolgte ihn der Neid ſeiner unedlen Nebenbuhler, daſs faſt alle Ueberreſte und alle Zeichnungen von ſeiner meiſterhaften Hand verlohren giengen.

5.

Und wenn wir nun SCHLÜTER's, NAHL's, PIGAL's, BERNINI's, FIAMENGO's und andere, neben jenem APOLLO, LAOKOON haben u. ſ. w. welche ſelbſt unter den griechiſchen Werken Ausnahmen machen; warum verkennt man die Würde groſser Talente, und niedrigt ſie deshalb herab, weil ſie nicht ein Alter von Jahrtauſenden zählen? Eine elende egyptiſche Antique [3]),

---

[3]) Der Ritter MENGS urtheilt ſehr hart, und doch zum Theile richtig hierüber, wenn er ſagt, daſs die Egypter viel zu dumm und unwiſſend geweſen wären, als daſs ſie Dinge

die der Verſendungskoſten nicht würdig iſt, hat einen Werth in den Augen vieler Kunſtſammler und ſogenannten Kenner, daſs ſie höher gehalten werden, als das ſchönſte in gleicher Art, von der Hand eines Neuern. Wir wollen gerne den Alten ihre unverkennbare Gröſse laſſen; aber es iſt uns doch gewiſs nicht zu verargen, wenn wir glauben, daſs nicht das Künſtlergenie mit den Alten ſo ſehr ausgeſtorben ſey, daſs nicht ihres gleichen ſollten geweſen ſeyn, und noch entſtehen.

Man wende uns nicht ein: die Neuern ſtudiren die Kunſt von den Alten! Dem Künſtler iſt es nur zu bekannt, daſs das übertriebene Studium der Bildſäulen eine kalte und harte Manier in die Malerei überträgt, wie man an PIETRO TESTA, und denen bemerkt, die ſich bloſs nach dieſer Art bilden, Ein mäſsiges Studium der Antique, und ein unabläſsiges der ſchönen Natur, müſſen unſtreitig gröſsere und beſſere Meiſter bilden, als ein Studium, das aus lebendigen Bildern, Bildſäulen ähnliche Gegenſtände macht; Fehler, welchen ſich wirklich POUSSIN und MICHEL-ANGELO ausgeſetzt haben. TITIAN peitſchte mit Recht das Uebertriebene in der Nachahmung der Antique, beſonders der Bildſäulen, in jener Zeichnung der Gruppe des LAOKOONS, welche herumſitzende Affen nachzeichnen. Man ſehe noch hierüber, was MENGS von den Fehlern dieſer und andrer Künſtler, welche die Bildſäulen zu ſehr ſtudirten, in ſeiner Werken an vielen Orten ſagt.

6.

Nirgends aber, wenn wir auch in Rückſicht der Bildhauerkunſt den Griechen alles einräumen wollten, was der fanatiſchte Bewunderer derſelben nur fordern könnte, nirgends geſchieht den neuern Künſtlern mehr Unrecht, als in den Werken der Malerei. Die beſten Stücke der Malerei der Alten, welche zu

---

hätten hervorbringen können, die nicht ungeſtaltet und grob ausfielen. S. deſſen hinterlaſſene Werke. 1. B. S. 266.

PORTICI ſtehen, ſind noch immer nach dem eignen Geſtändniſſe des Ritter MENGS nicht ganz vollkommene Werke. Die Monogrammen auf weiſsen Marmortafeln ſind, wie er ſagt, in Anſehung der Profile, von mittelmäſsiger Schönheit; übrigens ſehe man ihnen die Kindheit der Kunſt vollkommen an [4]). Aus andern herkulaniſchen Stücken ſchlieſst er nunmehro auf die Vortrefflichkeit der mit den Bildhauern zugleich vorhandenen Maler, und ſetzt einen unbeſchreiblichen Grad der Schönheit derſelben voraus [5]), worin ich ſeiner Meinung unmöglich beitreten kann. Läſst ſich aber dieſer Schluſs mit der Behauptung deſſelben vereinigen, daſs nehmlich die Bildhauerkunſt unter den ſchönen Künſten (was wohl kein Aeſthetiker zugeben kann, ſobald von allen ſchönen Künſten die Rede iſt) die älteſte ſey [6]). Konnte ſie ohne Zeichnung ſo groſse Fortſchritte machen, was MENGS an einem andern Orte nicht zu glauben ſcheint [7]), woher entſpränge die gleichzeitige Vortrefflichkeit der Malerei, da erſtere ſich Jahrhunderte hindurch ſchon ausgebildet, und letztere vor APELLES, oder dem Zeitalter ALEXANDERS, noch mit allen Unvollkommenheiten zu ſtreiten hatte. Und auch noch zu APELLES Zeiten bediente man ſich der mit einer plaſtiſchen Maſſe überzogenen Tafeln, wie wir ſchon geſehen haben, und wie PLINIUS deutlich ſagt. Sollte wirklich der Miſsverſtand, daſs die Umriſſe der herkulaniſchen Stücke Pinſelzüge ſeyen; welche freilich eine groſse Fertigkeit und Vollkommenheit der Kunſt vorausſetzen würden, nicht dieſes Vorgeben ſattſam widerlegen, und unſere Meiſter nicht in die Würde wiedereinſetzen, welche ſie verdienen? Die Stücke unſeres RAPHAELS, und vieler groſser Meiſter aller Schulen, wenn ſie der unbefangene Verſtand richtet, müſſen jene Stücke, die als Seltenheiten groſsen Werth haben mögen, welche auch unverkennbare Schönheiten

---

4) MENGS, am angef. Orte, S. 277.
5) Ebend. a. angef. Orte, S. 281-283.
6) MENGS, S. 265.
7) Ebend. S. 281.

Schönheiten beſitzen, doch wohl wenigſtens gleich gerechnet werden können; oder es ſchiene, als wäre mit den Alten, alles Künſtlertalent das ihnen gleich kommen könnte, zugleich auf ewig hinweggeſtorben.

7.

Ja, ſagen viele, die Alten hatten ſchönere Muſter, wonach ſie ihre Ideale bildeten; das Studium des Nackenden war bei ihnen freier und mehr ſtudirt; und den Neuern fehlt dieſes. Freilich wohl zum Theil. Indeſſen übertreibt man auch dieſes unſtreitig. ZEUXIS fand unter allen Mädgen in AGRIGENT (dem heutigen GIRGENTI) keine einzige, welche ihm allein zum Muſter ſeiner HELENA dienen konnte, ſondern wählte ſich aus allen Schönen von AGRIGENT, die fünf ſchönſten [8]). Und gewiſs war dieſs derſelbe Fall mit der VENUS ANADYOMENE des APELLES, obgleich PLINIUS [9]) und ATHENÆUS [10]) ſagen, erſterer, daſs ſie nach der CAMPASPE, letzterer, daſs ſie nach der PHRYNE entworfen ſey. GIRGENTI hat auf die heutige Stunde denſelben Himmelsſtrich, welchen es zu der Zeit ZEUXIS hatte, und folglich noch dieſelben Einflüſſe auf die Schönheit des menſchlichen Körpers. Es kann alſo der jetzigen Zeit eben ſo wenig an ſchönen Muſtern fehlen, als den Alten.

Oder beſteht etwa das IDEAL eines alten griechiſchen Künſtlers auſserhalb den Grenzen der Natur, wie manche ſehr übel unterrichtete Künſtler ſich einbilden? Eine gröſsere und unphiloſophiſchere Meinung könnte nicht leicht gedacht werden. Das Ideal beſteht, wie jedermann zugiebt, aus der Summe detaillirter Schönheiten der Natur, welche in ein Objekt zuſammengetragen werden. Unnatürliche Schönheiten ſind ſo weit entfernt, den Namen des regelmäſsig Schönen zu verdienen, als ein Ungeheuer, welches aus dem detaillirten Schönen unter

---

[8]) PLIN Hiſt. nat. lib. 35. cap. X. ſect. XXXVI. § 2. pag. 692. CICERO de inventione Rhetor. vol. I. lib. 2. §. 1. pag. 206. 207. Edit. Bipont. opp.

[9]) PLINIUS, l. c. cap. XI. ſect. XXXVI. §. 12. pag. 696.

[10]) ATHENÆUS, lib. 13. pag. 591.

ſich heterogener Gegenſtände gebildet wäre. Eine Figur mit dem ſchönſten Eſelskopfe, den ſchönſten Händen, dem ſchönſten Schlangenleibe, und den natürlichſten Bocksfüſsen, würde ein ſolches Ideal ſeyn, das aber ungeachtet aller Schönheiten des Details, von dem verwirrten Gehirne des Künſtlers zeugen müſste, der das Ganze für ſchön ausgeben wollte. Und doch iſt es hier ſelbſt ihm nicht möglich, die Grenzen der Natur in Rückſicht des Details zu überſteigen, weil ſich überhaupt in einem menſchlichen Kopfe nichts denken läſst, was er nicht in Theilen, oder im Ganzen, durch das Auge wirklich aufgefaſst hätte. Keiner kann alſo die Natur im Detail übertreffen, ſo gewiſs er ſie in der Zuſammenſetzung zu einem Ganzen verſchönern kann.

Iſt aber dieſes der Fall; ſollten denn wirklich die neuern Künſtler ſo gänzlich unfähig ſeyn, gleichfalls das Detail in ein ſchönes Ganzes zu ordnen? Sollten ſie durch einen böſen Dämon gehindert, nicht aus den Werken der Alten ſelbſt dasjenige für ſich beobachten können, was ihnen Schönheit war, und in ihre Verfahrungsart übertragen? Dazu gehörte Neu-Seeländiſche Stupidität, und eine Unbiegſamkeit die grenzenlos iſt, und wovon man unſern beſten neuern Künſtlern den Vorwurf wohl nicht machen kann.

8.

Soviel iſt unläugbar, daſs die ganz neuern, beſonders die italieniſchen Schulen, von den Zeiten RAPHAELS groſsen Theiles abgiengen, wie in der toſcaniſchen Schule GIOVANNI DI GIOVANNI that, der ſeiner andern groſsen Vorzüge ungeachtet, vom gründlichen Style abwich, den MICHEL-ANGELO eingeführt hatte; oder durch PETER VON CORTONA, der alles Studium verachtete, und lediglich auf Compoſition führte; oder wie ANDREAS SACCHI, der für einen richtigen Grundſatz hielt, kein Gemälde auszuführen, ſondern alles errathen zu laſſen. Eben ſo gieng es den bologneſiſchen und lombardiſchen Schulen, denn nach JOSEPH DEL SOLE, und CRESPI; nach GIORGONE, TITIAN, PAOLO und TINTORETTO hatten die beiden

Schulen ein Ende. LUCAS GIORDANO errichtete zwar eine neue Schule zu NEAPEL; er ſtudirte aber die CARACCI zu flüchtig; und gieng endlich in den unglücklichen Geſchmack des erwähnten CORTONA über, der von keinem ernſthaften Studium etwas, ſondern bloſs dem Auge geſchmeichelt wiſſen wollte. Aus dieſer Schule kam SOLIMENA, deſſen Schüler SEBASTIAN CONCA jene Manier zu malen, und jene mehr leichten als guten Grundſätze nach ROM brachte, welche die eigentliche Malerei, wie MENGS ſagt, gänzlich zu Grunde richtete [11]). Selbſt RAPHAEL war nicht Herr über ſeine Gemälde, ſondern er muſste dem herrſchenden Geiſte ſeines bigotten Zeitalters nachgeben, den Pabſt bei ſeinem HELIODOR in dem Tempel zu JERUSALEM, u. dergl. als Zuſchauer malen. Freilich hatte er mit der Denkungsart ſeines Zeitalters zu ſehr zu kämpfen, die ihn oft zu widrigen Fehlern dahinriſs, wie ſein APOLLO auf dem PARNASS, der die Violine ſpielt; oder wie viele unverdaute craſſe Begriffe ſeiner Gemälde in St. PETER zu ROM, wo Gott der Vater mit der Hand Sonne und Mond an den Himmel ſetzt, u. ſ. w. Hiervon iſt aber hier die Rede nicht. Wir reden bloſs von den Schönheiten einzelner Geſtalten, jede iſolirt und ohne Gruppirung, wie die Tänzerinnen zu PORTICI. Hierin glaube ich mit Gewiſsheit behaupten zu können, übertreffen die RAPHAELS u. ſ. w. die Alten.

9.

Und wie leicht ſich das Auge gegen die Stücke der Neueren mit Partheilichkeit einnehmen laſſe, und wie ſehr WINKELMANN und MENGS vorzüglich hierin ſich ſelbſt hätten miſstrauen ſollen, beweiſst der Verſuch eines berühmten Künſtlers CASANOVA, welcher in Uebereinſtimmung mit MENGS, dieſen groſsen Mann an der Kette der Illuſion ſoweit in der Irre herumführte, als es der gröſste Triumph wünſchen konnte. WINKELMANN glaubte nicht

---

[11]) MENGS, am angef. Orte. S. 302-304.

nur ein grofser Alterthumskenner zu seyn, sondern jedermann wird es mit ihm glauben, da er es an Beweisen hierüber nicht fehlen lies. Indessen riss ihn gewöhnlich seine Vorliebe für Griechenland und die Alten, in den Irrthum, den ich bestreite. Was alt war, besass bei ihm die höchste Stufe des Unerreichbaren. MENGS malte, mir ists als wäre es ein GANYMED, und CASANOVA zeigte ihn unserm WINKELMANN, als ein gefundenes Stück der Alten. WINKELMANN erkannte es sogleih dafür, brach in Verwunderung und Lob über das Unübertreffbare dieses Stücks aus, welches er den besten griechischen Stücken an die Seite setzte [12]). Beweist dieses nicht für die Illusion, und wie sehr man den Neuern Unrecht thue, wenn man sie unter die Alten herabsetzt? Bedarf es wohl mehr als kalter Unpartheilichkeit und Entfernung von Vorurtheil, um dieses einzüsehen?

10.

Die Neuern, unter welchen ich freilich nicht die Feinde des Studiums der Kunst verstehe, übertrafen sogar die Alten. Das meiste was sie uns lieferten, sind einzelne Stücke ohne Gruppirung; und folgen wir der Beschreibung des PAUSANIAS von gewissen zusammengesetzten Stücken des POLYGNOTS, besonders der Reise des ULYSSES in die Hölle: so finden wir so wenig Beziehung der Theile unter einander, dass jede Gruppe desselben wie isolirt, nnd nur um sein selbst willen dazustehen scheint, besonders wenn wir dem Grafen von CAYLUS, in seiner Auseinandersetzung dieses Stücks, Beifall geben. Würde man aber eine ähnliche Behandlung unsern Meistern in der Kunst zu Gute halten, die den Grundsatz überall anzuwenden suchen „ dass nichts ohne Beziehung auf das Andere, in einem Gemälde sich finden müsse“? Ich zweifle. Noch mehr! zugegeben dass die Griechen die Regeln der Perspektive kannten, dass ANAXA-

---

[12]) Nach neuen Nachrichten, welche wir aus ROM erhielten, ist diese Geschichte noch zweifelhaft, und der GANYMED ein wirkliches antiques Stück. *Der Verf.*

GORAS ſogar darüber geſchrieben habe; ſo iſt doch ſoviel gewiſs, daſs ſie es ſo weit nicht gebracht haben, als die Neuern. Ihre Figuren, welche der Zufall uns aufbewahrte, ſchweben mehr in der Luft, nach Art der chineſiſchen Stücke, wie zum Beiſpiel die ſehr übelen des ALEXANDER ATHENIENSIS Nr. I. in den *Pitture del Hercolano*, wo die Figuren AGLAJA, LATONA, NIOBE, PHŒBE und ILEREA, ſehr ſonderbar, und auffallend ſchlecht neben einander geſtellt ſind. Man ſehe ihre Malereien auf Vaſen und Wänden, um ſich zu überzeugen, wie wenig ſie davon verſtanden, die Figuren anders als in geraden Reihen neben einander zu ſtellen, und wie ſehr es ihnen miſsglückte, wenn ſie ſie hinter einander brachten. Und dieſs dünkt mich um ſo wahrer zu ſeyn, da ANAXAGORAS, welcher die Regeln der Perſpektive in ein Syſtem gebracht haben ſoll, 128 Jahr vor ALEXANDER DEM GROSSEN und der blühendſten Zeit der Kunſt lebte, und noch vor POLYGNOT und PHIDIAS, vor welchen keine groſse Meiſterſtücke geliefert wurden. Hier würden, wenn dieſes der Fall wäre, Kunſt und Wiſſenſchaft Hand an Hand gegangen ſeyn, und ſich vervollkomnet haben, welches man zum Theile behauptet, ſo ſehr die Erfahrung und noch vorhandene Stücke dieſer Behauptung widerſprechen.

Hier könnten wir zwar den Alten wahre Gröſse in der Behandlung des Details oder beſſer einzelner Figuren nicht abſprechen, wovon wir auch weit entfernt ſind, aber dieſs wird den RAPHAELS, TITIANS und anderen, nicht zum Nachtheile gereichen. Man halte gegen dieſe Stücke, TINTORETS Gemälde in der Capelle CONTARINI, und dem Pallaſte TOFFETTI zu VENEDIG; man vergleiche damit PETRUS den MARTYRER von TITIAN, oder die Stücke von PAUL VERONESE, in den Kirchen des heil. ZACHARIAS und GEORGS zu VENEDIG, und ſein ABENDMAHL im Refektorio der Mönche UNSERER LIEBEN FRAUEN *DEL MONTE VINCENTE;* den heil. HIERONYMUS zu PARMA, von CORREGGIO; man vergleiche damit RAPHAELS und ANGELO'S Gemälde im VATICAN, und MENGS Werke im Saale der Hand-

ſchriften ebendaſelbſt; man vergleiche dieſe, und ſo viele andere Meiſterſtücke der Kunſt, mit den Werken der Griechen, und ziehe davon ab, was die Liebhaberei der Griechen und Römer, die bis zur Ausſchweifung eben deshalb gieng, weil des Guten in der Malerei zu ihrer Zeit nur wenig war, der Beſchreibung zuſetzte; man halte die Stücke ſelbſt gegeneinander, und entſcheide! Ich zweifle ſehr, daſs ſelbſt APELLES die Athenienſiſche Schule beſſer würde gemalt haben, als RAPHAEL, oder beſſer haben ausführen können. Wir verſtehen ſie zu ſchätzen; aber das verſtehen wir nicht, unſere RAPHAELS, und andere, gegen ſie zu erniedrigen.

II.

Noch weiter müſſen wir jene Meinung einiger Künſtler und Dilettanten rügen, welche behaupten: daſs ſie ſich Ideale denken oder entwerfen können, von welchen nichts in der Natur vorhanden ſey. SULZER, deſſen Philoſophie ſonſten ſo entſchieden iſt, SULZER ſelbſt ſcheint dahin zu neigen, wenn man in ſeiner THEORIE den Artikel, IDEAL, lieſst. In welches Reich von Formen und Vorſtellungen kann ſich denn wohl ein Maler verſetzen, wenn er die Natur, die ihn hienieden umgiebt, mit ſeiner Schwärmerei ſo ganz verlaſſen will? Wo will er den *Fœtus* hernehmen, den er zu einer reifen Geburt ausbildet, wenn er das Reich wirklicher und analogiſch möglicher Gegenſtände verläſst? Er zeige in ſeinem Ideale das Ueberirrdiſche, welches in keinem, auch nicht dem kleinſten Detail der Natur anzutreffen ſey? Die Majeſtät vom OLYMPIUS des PHIDIAS, ſagt SULZER, war nirgends in der Natur anzutreffen, ſondern kam aus dem Ideal des Künſtlers. War denn eine ſichtbare Gottheit auſser derſelben anzutreffen? Wohl nicht. War PHIDIAS ein Menſch, der weit über die ganze Natur hinaus, alle Gebiete derſelben verlaſſen, und Formen nicht vorhandener Dinge ſich denken konnte? Das wäre gegen alle Philoſophie; nach welcher ein Menſch kein nicht vorhandenes Ding, oder ein Nichts, ſich auch nicht denken,

vielweniger als Form ſich denken kann. Wo nimmt er es alſo her, als da, wo es zu finden iſt, aus der wirklichen Natur? Jedermann wird zugeben, daſs die Natur ins Ganze keinen JUPITER von der Majeſtät beſitze, wie jener von PHIDIAS iſt; aber auch niemand läugnen, daſs ſie noch weit gröſsere Züge im zerſtreuten Detail, zu einem noch vollkommenern Ganzen, im Schooſse ihrer Schönheiten und Charakteriſtik enthalte, welche einen ſorgfältigen Beobachter der kleinſten Nüancen des charakteriſchen, und einen talentvollen Vereiniger derſelben in ein Ganzes erwarten, um ſich dem Erſtaunen des Kenners darzuſtellen.

Durch Wahl von Schönheiten, durch ihr Zuſammentragen in ein Ganzes, verſchönert der Maler einen Gegenſtand der Natur; dichtet durch den Zuſammenfluſs von lauter Wahrheiten im Detail, ein Ganzes in der Einbildung und auf der Leinewand; aber er ſchafft nichts Neues in der Natur, ſondern nimmt von ihr hin, was ſie mit ſo vielem Reichthum ihm darbietet. Ohne den gröſsten Fehler zu begehen, läſst ſich die Natur nicht einmal im eigentlichen Verſtande verſchönern. Heiſst Gegenſtände zuſammenrücken, ſie ſelbſt verſchönern, oder nicht vielmehr eines durch Gegenſtellung eines andern heben? Zeichne das Blat eines Baumes, entweder nach ſeiner Geſtalt oder Farbe, nicht nach der Natur, ſondern einem Ideale, um es zu verſchönern (oder beſſer zu verderben): wer wird es loben, ſobald es unnatürlich wird? In der Geſtalt? dann iſt es kein Blatt mehr. In der Farbe? In welcher hyperphyſiſchen Farbe, die nicht in der Natur wäre, könnte der Idealiſt denn dieſe Farbe malen? Da nun die Gegenſtände der Kunſt alle ſinnliche Formen darſtellen, ſo muſs doch wohl jeder Theil, der etwas zur Hervorbringung des Ganzen beiträgt, in der Natur wirklich vorhanden ſeyn, wenn man ihn ſinnlich darſtellen will. Wo iſt es alſo möglich, die Natur im Detail zu verſchönern, da das Uebertreten über die Grenzlinie des Natürlichen, Bombaſt; und nur das richtige Zuſammeneinigen einzelner Schönheiten in ein Ganzes, etwas Gutes hervorbringt? Noch nicht eine einzige Idee des Sinnlichen, oder der Schönheit überhaupt, vermag ſich der gröſste Schwärmer in

der Kunſt zu gedenken, was nicht aus wirklichen durch Erfahrung aufgefaſsten kleinen Theilen des Ganzen zuſammengeſetzt wäre.

Aber wie oft täuſcht die Natur, ſagen einige, nnd macht uns Erfindung ſchönerer Ideale nothwendig? Dieſes letztere iſt als unmöglich ſchon erwieſen; was das erſtere anlangt, ſo iſt bei einer vernünftig gemachten Auswahl, der Fehler mehr an dem, welcher das Model nicht ſo zu ſtellen gelernt hat, daſs es die herrlichen Effekte einer ſchönen Natur hervorbringt, als an der Natur ſelbſt. Von Natur iſt das Modell das erſtemal ſchüchtern, ſteif, gezwungen; und wer es ſogleich, ehe es an ſeine Verrichtungen gewöhnt iſt, copiren wollte, würde freilich viele Fehler in die Natur ſelbſt übertragen. Das Modell weiſs auch gewöhnlich ſelten, wie, und durch welche Wendungen und Biegungen, es die Attitüde hervorbringen ſoll, welche der Künſtler wünſcht. Hier iſt es ſeine Sache, zu drehen und zu wenden, bis er die Natur findet, wie er ſie haben will. Und bei dieſer Kenntniſs wird es ihm nicht leicht fehlen, die gröſsten Schönheiten der Natur zu finden. Aber unrecht iſt es doch gewiſs, ſeine Ungeſchicklichkeit der Natur aufzubürden, und ſeinen Mangel an Kenntniſs der Stellung der Modelle durch eingebildete Ideale ſuppliren zu wollen.

Und warum verkennen wir ſo ſehr den Werth unſerer groſsen Männer, deren wir zu unſerem Glücke noch viel haben. Wie viel Künſtler hatte das Alterthum, die unſerm groſsen MEIL, WEST, REINOLDS, ANGELICA KAUFMANN, SCHMUTZER, u. a., gleich kamen? die ſo viel Correktheit, Präciſion, Geſchmeidigkeit, Leben, reine Proportion, Haltung. Studium, mit einem Worte ſo viel wirkliche ſchöne Natur, in ihre Arbeiten brachten. Zwaar man verkennt dieſe und andere groſsen Männer dieſer Zeit nicht, aber man ſchätzt manche, ſie nicht erreichende Künſtler oft eben ſo ſehr, als den groſsen Mann, und das iſt doch wohl nicht nach Verdienſten geſchätzt.

Doch wir brechen hier ab, um die Geduld unſrer Leſer nicht zu ermüden. Wir erwarten nicht nur, ſondern erbitten uns Zurechtweiſung, wenn wir fehlten;

denn

denn nirgends ſind Fehler leichter, als wo es auf mangelhafte Urkunden, unverſtändliche Nachrichten, und die Berichtigung dunkler Stellen ankommt; und die ſind leider in keinem Fache zahlreicher, als in der Geſchichte der Kunſt.

Special 91-B
8010

THE GETTY CENTER
LIBRARY